Cena 80 gr.

forma 4

CZASOPISMO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W ŁODZI

STYCZEŃ 1936

MATEJKO

Władysław Strzemiński

I.

Nabycie obrazu J. Matejki do Muzeum im. Bartoszewiczów w Łodzi stwarza konieczność zaktualizowania stosunku do wartości jego dzieła artystycznego. Ogłoszony za wieszcza malarstwa narodowego i duchowego przywódcę narodu, był później Matejko niemniej namiętnie zwalczany przez pokolenie, znajdujące się na przełomie wieku XIX i XX. Obecnie nie mamy zdecydowanego i jednolitego stanowiska. Belfry od historji i polonistyki powtarzają to wszystko, co niegdyś, w dniach chwały, pisano o Matejce. Malarze milcząco upierają się przy opinjach, zwalczających Matejkę. Społeczeństwo po większej części jednocześnie powtarza te obie wzajemnie sprzeczne opinje naraz, nie usiłując sprowadzić je do jakiejkolwiek całości.

Określmy wyraźnie stanowisko atakujących Matejkę. Byli to impresjoniści wespół z przedstawicielami kierunków, bezpośrednio poprzedzających impresjonizm, — artyści, dla których kontakt z naturą, zagadnienie światła i barwy w obrazie, kompozycji przez barwę, kwestja doskonałości techniki malarskiej — stanowiły wartość decydującą. Dlatego nie jest przypadkiem, że j e d y n e w ostatnich latach wystąpienie przeciwko Matejce zostało skierowane ze strony J. Czapskiego — impresjonisty.

Nie możemy również niedocenić, że spis osób obecnych na obrazach Matejki, ich gesty, wyrazy twarzy, interpretację nastroju i znaczenia całości odtwarzanej sceny po większej części ustalał ówczesny „przyjaciel" Matejki — historyk hr. Tarnowski. Że właściwie cała ta „głębia historjozoficzna", o której dotychczas jeszcze naucza się w szkole — była niemal wyłączną zasługą Tarnowskiego. Że w istocie poza wykonywaniem „zamówień" hr. Tarnowskiego — pozostawała Matejce tylko praca „wykonawcza" i „techniczna". Wielbiciele Matejki chwalą go za zasługi Tarnowskiego, nie widząc malarstwa Matejki. Krytycy i oponenci napadają na jakość techniki malarskiej i bezpośrednią wartość artystyczną.

„Sfera, w której żył, widziała w nim tylko „historycznego malarza", nie dbając o jego wartość artystyczną. Żądała ona tylko, żeby obraz czuł, myślał, wywierał wpływ na politykę, religję, sprawy społeczne, wykładał historję — żądała wszystkiego, lecz najmniej tego, żeby obraz był dobrze malowany.

„Cóż się w końcu stało? Matejko, jakkolwiek nie stracił wszystkich zalet swego talentu, może niektóre nawet rozwinął, lecz pomału tracił te wszystkie przymioty, jakie sztuka zdobyła wiekowym rozwojem i które na dzisiejszym jej poziomie są b e z w z g l ę d n i e k o n i e c z n e. Matejko coraz więcej myśli jako historyk — coraz mniej jako malarz.

„Jeszcze chwila, a zaczną na tych obrazach zjawiać się wstęgi z wypisanemi mowami malowanych osób; wprawione w ramy obrazu katarynki brzmieć „głosem podniesionej fanfary", a krakowscy estetycy będą osobiście towarzyszyć obrazom mistrza i deklamować ułożone na jego cześć hymny"... (Stanisław Witkiewicz „Krytyka i Sztuka").

To nastawienie, poszukujące w malarstwie „wielkiej" treści, wznoszące malarza na wyżyny jakiegoś teatralnego „wieszcza" i „genjusza" wytwarzało swoistą hierarchję tematów, a nawet wielkości obrazów. Za najbardziej war-

tościowe uważano tematy historyczne i „wypadki dziejowe“, które należało malować na wielkich płótnach. W ówczesnej krytyce spotykało się zdania, jak np. cytowane przez St. Witkiewicza („Krytyka i Sztuka“):

„Nie ulega wątpliwości, że osnowa wielkiego rozmiarami utworu musi być wielką i co do swej treści“...

...„Artysta tym razem nie miał zamiaru wznieść się do zwykłej sobie wysokości — świadczy o tem choćby sam wymiar obrazu“...

...„motyw, nadający się do małego obrazka, rozwinął na płótnie dość poważnych rozmiarów (motywem tym jest matka przy chorem, czy umierającem dziecku). Poco ten drobny motyw rozmazywać na tak wielkiem płótnie“....

...„idealne pojęcie realnej rodzajowości nadaje mu ton moralny, który łącząc się harmonijnie z technicznym materjalnym tonem malowidła podnosi je nad powszedniość rutynicznej faktury“.

Ówczesna umysłowość kształtowała się dokoła zasadniczych dwóch pojęć: „wielkości“ i „historji“. Fałsz werbalizmu i napuszonej metafizyki, przenikając do poszukiwań artystycznych oddziaływa w sposób rozkładowy na atmosferę umysłową, na jasność sądów i na stosunek do kultury pracy, jako jedynego źródła rozwoju w sztuce. Przeciwko podstawom społecznym i wynikom artystycznym tego prądu umysłowego musieli wystąpić ci, którzy zwalczali jego szczytowy objaw — Matejkę.

„Dlaczego rozpacz z wieku XV ma być po malarsku bardziej rozpaczliwa, niż dzisiejsza? Dlaczego śmierć jakiegoś hetmana ma być straszniejszą od śmierci szewca, biorąc obydwa wypadki po malarsku, z punktu całkiem artystycznego, niezależnego od tendencyj ubocznych?

„Chłop, rozpaczający nad stratą wołu, obywatel rozpaczający nad upadkiem kraju, będą się różnić w obrazie nie wskutek różnicy straty i jej znaczenia dla reszty ludzi, tylko wskutek indywidualnej różnicy cech zewnętrznych, dodatkowych — ubioru, otoczenia, typu. Każdy, ktokolwiek obserwował naturę, życie, widział, iż niezależnie od sfer towarzyskich i powodów, dla których ktoś rozpacza — uczucie to wykrzywi twarz jego zawsze w pewien jednaki sposób (St. Witkiewicz „Krytyka i Sztuka“).

...„Momentalne fotografje są największymi wrogami stylu historycznego. One to pokazały, że ludzie, którzy... należą do „historycznego malarstwa“ — nie różnią się niczem zasadniczem od ludzi powołanych do zapełniania obrazów rodzajowych. W istocie, czy kto zajmuje „wysokie stanowisko w hierarchji państwowej“, czy jest tylko „typem charakterystycznym“, lub zwykłym, ani historycznym, ani typowym człowiekiem, schwyconym migawkowym aparatem, porusza kolejno nogami, chcąc iść, śmieje się, rozszerzając usta, podnosząc kąty ich w górę, pokazując zęby“ (St. Witkiewicz „Krytyka i Sztuka“).

...Ludzie Matejki różnią się wprawdzie bardzo od nas, nie różnią się zaś wcale, oprócz ubrania, między sobą. Czy na polach Tanenberga, czy w sejmowej sali warszawskiej (Rejtan), w epokach oddzielonych od siebie trzema wiekami, wszędzie spotykamy te same wytrzeszczone oczy, te same zaklęsłe, wielkie, wschodnie powieki, te same zmięte twarze, tę samą krętą drobną, zawiłą linję, obrysowującą zewnętrzne kształty ludzi i rzeczy. Co dziwniejsza, że ile razy Matejko maluje nowoczesnych ludzi, stają się oni podobni do swoich protoplastów — i nietylko ich twarze i ręce, ale ubranie, frak np. namalowany przez Matejkę, staje się czemś całkiem „w stylu historycznym“... (St. Witk. „Krytyka i Sztuka“).

...„Najbardziej razi ta jego maniera w portretach nowoczesnych, gdzie naprzykład tak skromne i proste kształty sukiennego ubrania zamieniają się pod pendzlem Matejki w jakieś szaty skórzane, przypominające rzeźby Wita Stwosza, Riemenschneidera, czy jakiego innego średniowiecznego rzeźbiarza lub malarza“... (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

Wiemy jak dyktatura koncepcji Tarnowskiego zaciążyła na pracach Matejki, jak wpływ sfer, w których się obracał Matejko zadecydował o historjozofji jego obrazów. Dlatego analizując Matejkę, musimy bardzo wyraźnie rozróżniać w nim z jednej strony ideologa „proroka“, „wieszcza“, wyraziciela sfer społecznych swego otoczenia, które na niego wpływało i kształtowało zakres jego światopoglądu — z drugiej zaś Matejkę jako malarza.

Magnaterja małopolska, która bankrutowała ekonomicznie, społecznie i politycznie, warstwa która utrzymywała się wyłącznie dzięki przywilejom monarchji austrajackiej (I kurja wyborcza) — uzasadnienie swej egzystencji czerpała w historji, którą tworzyli niegdyś jej przodkowie. Cała ta wspaniałość „wielkości“, „historji“, idealnej wzniosłości, „stylu historycznego“, sugestja spływająca z wielkich wymiarami obrazów — miała dać uzasadnienie i wyjaśnić rację bytu tych przedstawicieli „wielkich rodów historycznych“. Ciągłość historji i trwanie tradycji, jej promieniowanie z przeszłości w teraźniejszość, stylizacja obecnych przedstawicieli na miarę wielkich bohaterów historycznych, sprzęganie historji z dniem dzisiejszym — to wszystko znajdowało swój wyraz w mimowolnem charakteryzowaniu działaczy XIX wieku na styl XV lub XVIII wieku w manierze Matejki, na jaką napada St. Witkiewicz. Atmosfera społeczna wywierała swój wpływ

na Matejkę. A cechą tej atmosfery jest to, że oddziaływanie jej wymyka się świadomości artysty.

...„Z chwilą jednak kiedy widzimy Szujskiego, Zyblikiewicza, nawet Alfreda hr. Potockiego, obdarzonych tym samym mniej lub więcej silnie zaznaczonym wyrazem niepokoju i gwałtowności, kiedy widzimy, że wszystkie te twarze są podmalowane jednakim brunatnym sosem, mają tak samo podrysowane oczy, ten sam niepokój w pozach, to samo zwichrzenie włosów, a co gorsza kiedy widzimy, że postacie z różnych obrazów Matejki, czy obecne „Hołdowi pruskiemu“, czy zdobywaniu Złotej Bramy, czy proroctwom ukraińskiego lirnika, że wszystkie są podobne do tych ludzi dziś żyjących — z chwilą tą przestajemy ufać malarzowi i jego portretom“... (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

...„Jeżeli marszałek prowincjonalnego sejmu galicyjskiego z 1887 r. nie różni się niczem od marszałka sejmu koronnego z przed paruset lat, to właściwie czem tu malarz wyraża tę „historyczną prawdę“, tego „ducha dziejów“, ten „charakter epoki“ (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

...„Matejko jak wszyscy wielcy manierzyści, jak nawet Michał Anioł lub Rubens, ma swoją własną rasę ludzi. Ludzie ci są nadzwyczaj wrażliwi, czujący głęboko, myślący, skomplikowani, smutni przytem i starzy od dzieciństwa. Powaga i jakby jakieś przeczucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu; energja i zaciekłość drga w tych zaciśniętych ustach“ (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

I ta właśnie „rasa“ schyłkowców pociągnęła Matejkę za sobą i oderwała go od rozwoju współczesnych mu wartości malarskich.

„Matejko wziął całkiem na serjo swoją rolę propagatora pewnych idei, i w tej pogoni za apostolstwem, zaniedbuje i marnuje to, co stanowi istotną jego siłę, to, co stanowi pierwiastek wiecznotrwały w sztuce — to jest właśnie ów talent“.

„Chociaż Matejko występował jako twórca „Skargi“ wtenczas, gdy już francuscy pejzażyści malowali swoje kolorystyczne obrazy, rozpoczął on jednak, jak większość współczesnych mu malarzy od t o n o w a n i a barw lokalnych na zaprawie z jakiegoś brunatnego tonu“.

„Matejko w „Skardze“ i „Rejtanie“ utrzymał swe obrazy w tonie na podstawie tej z gruba wziętej harmonji. W sos ciemnobrunatny wmalowane są słabe odcienie barw lokalnych... lecz już w malowaniu Matejko nie zwracał uwagi na to, żeby cień odpowiadał rzeczywistemu przycienionemu tonowi danej barwy w świetle. Rażąca jest w „Skardze“ czerwona szata kardynała czy arcybiskupa w prawym rogu obrazu. Cienie są poprostu bylejaką czarną farbą wymalowane, zupełnie bez względu na ton lokalny i refleksy“ (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

„Trzeba sobie wyobrazić całe bogactwo barw lokalnych, tysiące tonów, powstałych wskutek promieniowania i wzajemnego ich zabarwienia się, wytwarzanie się nieskończonej ilości pośrednich przełamanych półtonów, żeby sobie uprzytomnić ogrom i bogactwo materjału...

...„Kiedy dla pierwotnych malarzy drzewa, przypuśćmy, były zawsze zielone, a niebo i woda zawsze błękitne, i stosunek tych dwóch barw opierał się tylko na ich odpowiedniem natężeniu i pochyleniu bądź ku ciepłemu, bądź ku zimnemu biegunowi, teraz ziemia i niebo — woda i świat roślinny, zwierzęta i ludzie wszystko zaczęło się mienić takiemi odblaskami zabarwień, przy których, jak to ma miejsce w naturze, pierwotny, lokalny kolor prawie przechodzi zupełnie w inną barwę“.

...„Dość sobie przypomnieć kolor jodły, widziany z oddalenia w naturze i porównać go z jodłą w obrazie Matejki, żeby najzupełniej zwątpić w jego zdolność do odtwarzania naturalnej harmonji koloru. Draperje tak świetne jak purpura, granat, złotogłów, wszystko to niknie i zmienia się w zabrudzone plamy, wskutek nieumiejętnego ustosunkowania ich i nieumiejętnego użycia farby. Jeżeli w jaskrawych barwach Matejko nie może zwładać ze stosunkami tonów — to już w białej draperji, w której finezja tonów dochodzi do szczytu — poprostu robi rzeczy niemożliwe. Biały płaszcz mistrza w „Grunwaldzie“, który na powietrzu ma cienie czarno-brunatne i zielonawo-szare szaty w „Joannie“ mogą być tego dowodem... Matejko nie umie używać przeciwstawienia tonów ciepłych i zimnych... Kiedy na fotografjach z obrazu Matejki atłas lub złotogłów zdają się być fotografowane z natury, w obrazie wskutek nieumiejętnego zabarwienia świateł w stosunku do cieniów czuć tylko surową farbę, a modelacja trzyma się tylko przeciwstawnością tonów świetlnych nie zaś barwnych... Cóż mówić o tych brudnych półtonach, o tych pojedyńczych barwach ciążących w brunatno-czarnej przezroczystej masie (St. Witk. „Kr. i Szt.“).

Uderzające jest podobieństwo kolorytu obrazów Matejki do kolorystycznej atmosfery ówczesnych „salonów“, gdzie stały meble dębowe („stary dąb“), obite pluszem i gdzie na drzwiach i oknach wisiały pluszowe kotary, zamykające dostęp światłu dziennemu. Koloryt Matejki jest tym właśnie przyciemnionym kolorytem, starego dębu i zakurzonego pluszu. Kompozycja obrazów przypomina ugrupowanie aktorów w żywych obrazach opery włoskiej, w której tak lubowali się ówcześni utracjusze z „salonów“. Sugestje, jakie płynęły z otoczenia, jego normy obyczajowe i estetyczne zapanowały nad Matejką. Sądząc, że spełnia posłannictwo dziejowe, stał się Matejko w rzeczywistości niewolnikiem tych salonów, z których ówcześni impresjoniści uciekali do natury, nad brzegi

rzek, do Tahiti... z których ówczesna młodzież szkolna uciekała na łono podmiejskiej natury i tam, na majówkach zakładała pierwsze organizacje młodzieżowe. I wkrótce zwycięska secesja Wyspiańskich i Żeromskich wzniosła swój 1905 rok...

II.

O ile kult przeszłości jest bezinteresownem uwielbianiem i uznaniem jej wyższości — wyraża się on wówczas przez cichy sentyment i podziw dla minionej chwały wielkich spraw.

Historyczność Matejki nie była cichym, biernym smutkiem sentymentu, zatraconego wśród beznadziejnej i szarej współczesności. Historja miała stanowić dla Matejki odskocznię dla czynu narodowego, skierowanego w przyszłość. Historja, jej aktualizacja, miała stworzyć warunki, umożliwiające kondensację sił dynamizmów, rozsadzających ustabilizowaną równowagę drugiej połowy XIX wieku.

Przed namalowaniem „Grunwaldu" narzekał Matejko, że dopiero teraz widzi, iż jego wszystkie poprzednie obrazy są martwe, że obraz powinien mówić, krzyczeć, ryczeć, wychodzić z ram, wciągać widza w wir swoich sił dynamicznych.

W tych założeniach powstał „Grunwald", obraz którego dynamizm wyrażony został przez zagmatwane przeplatające się linje, niezależne częstokroć od namalowanych przedmiotów — przez linje, zygzakiem błyskawicy przebiegające poprzez kilka przedmiotów naraz, przez rażącą dysharmonję kolorów, ścierających się jeden z drugim, przez emocjonalne, nienaturalistyczne zabarwienie całości obrazu.

„Miecz, topór, stryczek, aż do wydzierania sobie oczu pazurami, duszenie się pięścią, kopanie nogami, wszystko to przepełnia obraz masą żywych epizodów, które widz skutkiem wadliwej budowy obrazu musi oglądać kolejno. Lecz oprócz walczących ludzi to wszystko, co mogłoby znajdować się w sposób przypadkowy, na polu walki wymalowane jest aż do drobnych szczegółów... Każdy kawałek płótna jest tem zapchany ze względu na pełniejsze przedstawienie faktu historycznego, a bez względu na zasadnicze podstawy malarstwa, bez których obraz, jako całość nie może istnieć (St. Witkiewicz „Krytyka i Sztuka").

„W jego ostatnich obrazach pełno jest takich wrzeszczących za siebie szczegółów, wyrwanych z całości, wystających z drugiego, trzeciego planu przed ramę obrazu nawet". (St. Witkiewicz „Krytyka i sztuka").

Pochłonięty swą ideą posłannictwa dziejowego nie nadążył Matejko za rozwojem artystycznym swej epoki. Jego obrazy stoją bezbronne wobec krytyki impresjonistów. Koloryt brunatny, z którego się wyłaniają niezróżnicowane plamy kolorów lokalnych — ubóstwo skali tonów i walorów, — światło wyrażone nie przez modulację tonu, lecz przez rozbielanie lub przez przyciemnianie zwykłym sosem brunatnym, — tak — w tem wszystkiem impresjoniści mieli rację wychodząc ze swych założeń obrazu, skomponowanego przez wielostronną harmonję barwy, obrazu w pełni rozkwitu kolorystycznego.

Środowisko, którego sugestje kształtowały światopogląd artystyczny „mistrza Jana", nie sprzyjało ideałom postępu artystycznego. Presja wskazówek i porad Tarnowskiego odwróciła uwagę Matejki od dokonywujących się wówczas zdobyczy malarstwa. Doradcy działali w kierunku zabicia w Matejce — malarza, w kierunku uczynienia z Matejki ilustratora teoryj historjozoficznych i gloryfikatora sławy wielkich rodów historycznych tworzących majestat Rzeczypospolitej. I jeśli poprzez tego Matejkę dostrzegamy w nim inne oblicze, jest to zasługą gorącego zapału dla sztuki i intensywnej ponadludzkiej pracy, że Matejko nie dał się zabić i zniszczyć w sobie malarza.

Kondensując energję dla przyszłego czynu narodowego, dla wybuchu gromadzonych sił, zmierzał Matejko do formy największego skupienia energji dynamicznej. Energja czynu narodowego znajduje swój wyraz w energji dynamizmu malarskiego. Malarskość Matejki jest inna niż malarskość impresjonistów. Pociągnięcia pendzla nabierają charakteru wielokrotnej strzelistości, wyładowującej napięcie pewnych ośrodków obrazu. Działanie tej linji, głównego środka wyrazu plastycznego u Matejki staje się prawie abstrakcyjne, odrywa się od swego podłoża naturalnego, nie zmierza do lepszego uwydatnienia kształtu przedmiotu, lecz wyłącznie do samodzielnego wzmożenia akcji dynamicznej. Kolor nie służy celowi harmonijnego rozwiązania obrazu i wydobycia gry światła na barwnych powierzchniach przedmiotów, lecz przez dysharmonijne zetknięcia barw, przez emocjonalne, nienaturalistyczne zabarwienie przedmiotów, stwarza atmosferę zgrzytliwego dysonansu i wyzwolenia sił i ruchu dynamicznego.



J. Matejko 3 Maj (fragment)

W ten sposób staje się Matejko prekursorem założeń malarstwa futurystycznego. Mimo, że czytelność obrazów futurystycznych nie dla każdego jest jasna, tymczasem gdy obrazy Matejki każdy „rozumie“, wystarczy jednak paru logicznie wyciągniętych konsekwencyj, by malarstwo Matejki przetworzyć na najczystsze malarstwo futurystyczne. Koncepcja dynamiczna i środki wyrazu malarskiego zostały wypracowane w samotnych i ukrytych od ogółu rozmyślaniach Matejki. Jeśli się to nie stało — pozostaje to winą „salonów“, panującego w nich dobrego tonu i obawy przed konsekwentną logiką.

„Pierwiastkami głównemi naszej poezji będą: odwaga, śmiałość i bunt.

Sztuka dotychczasowa wychwalała zamyśloną nieruchomość, ekstazę i sen. My chcemy uwielbiać ruch napastniczy, gorączkową bezsenność, krok gimnastyczny, skok niebezpieczny, policzek i uderzenie pięścią.

Ogłaszamy, że bogactwo świata zostało wzbogacone przez nowe piękno: piękno szybkości“... (Pierwszy manifest futurystów 1908).

„Przed wiekiem XIX malarstwo było sztuką milczącą. Malarze... nigdy nie mogli zrozumieć możliwości wyrażenia przez malarstwo dźwięków, hałasów i zapachów.

...„Malarstwo dźwięków, hałasów i zapachów wymaga:

...wszystkich kolorów szybkości, radości zapamiętania się... wszystkich kolorów w ruchu...

...arabeski dynamicznej, jako jedynej rzeczywistości...

...uderzenia kątów ostrych, które nazywamy kątami woli.

...linij ukośnych, które padają na duszę widza, jak piorun, uderzający z nieba

...zaznaczenia konstrukcji dynamicznej, jako tematu powszechnego i jedynej racji bytu samego obrazu.

...linji zygzakowatej i linji falistej.

... Wytrącenie kształtów z równowagi (i przez to zmuszenie ich do ruchu). W konsekwencji destrukcja mas przeciwstawnych. Należy odstąpić od zwyczaju tych mas zrównoważonych, ponieważ nie zezwalają na ruch całkowity, który nazywamy ekspansją sferyczną w przestrzeni.

...całości plastycznych, któreby odtwarzały nie to co się widzi, lecz uczucia zrodzone z dźwięków, hałasów, zapachów i wszystkich sił nieznanych, jakie nas otaczają“. („Malarstwo dźwięków, hałasów i zapachów“ manifest futurystyczny 1913).

Futuryzm umieszczał napięcia dynamiczne w ten sposób, że każde z nich było odskocznią dla innych. Każdy kształt pragnie wyjść poza inne i wyzwolić się z granic obrazu. Czasami pewne linje — siły i początek i koniec mają



U. Boccioni Odjeżdżający pociąg

poza granicami obrazu, który w ten sposób staje się terenem przypadkowego przechodzenia linji lub płaszczyzn — sił. Cały obraz staje się przypadkowem miejscem od którego się odbija splot dynamizmów, w swej ekspansji odskakując w przestrzeń poza obrazem. Wszystkie kształty dążą do wyjścia poza obraz i do zrośnięcia się z jaźnią żywego życia. Obraz staje się przypadkowem miejscem splotu dynamizmu, odskocznią wylatujących sił.



J. Matejko (fragment)

Jednocześnie jednak istniał drugi kierunek w malarstwie, rozwijający się poprzez Cezanne'a i kubizm aż do współczesnej plastyki abstrakcyjnej. Kierunek dążący do analizy elementów formy, plastycznej konstrukcji

i budowy organicznej. Kierunek, który zasadzie wytrąconej z równowagi ekspansji dynamicznej przeciwstawiał kształtowanie elementów plastyki na podstawie planu, wynikającego z ich właściwości psychofizjologicznych. Kierunek, który kondensacji energji przeciwstawiał organizację planu kompozycyjnego. W tem przeciwstawieniu zawarty jest najistotniejszy rys plastyki XX wieku.

III.

Zasługą Matejki pozostanie to, że dążąc do obrazu żywego, pełnego ruchu, krzyczącego, wciągającego widza w wir swych kłębiących się sił — przełamał koncepcję naturalistyczną, w myśl której obraz był odtworzeniem natury. Stając wobec podjętego zadania musiał z gruntu zrewidować środki techniki malarskiej i wynalazł formę zdynamizowania obrazu, jako wyrazu czynu narodowego, skierowanego w przyszłość. Gdyby jego rzeczywiste zdobycze były kontynuowane i rozwinięte przez uczniów ze szkoły krakowskiej — już na początku wieku XX innem byłoby oblicze sztuki polskiej.

Dziś w psychice zbiorowej niema uzasadnionych pobudek do dynamicznego czynu narodowego. Poprzez „krok gimnastyczny", staje się on łamaniem krzeseł w Łódzkiej Radzie Miejskiej. Bankructwo artystyczne idei futurystycznej nastąpiło wcześniej. Już około roku 1920 widzimy zanik futuryzmu i zwycięstwo konstrukcyjnych metod kubizmu. Zadaniem dzisiejszem jest nie napięcie sił dynamicznych systemu, wytrąconego z równowagi i przezwyciężającego jedną katastrofę przy pomocy innej — lecz organiczna budowa zrównoważonej całości i organizacja systemu jednolitych sił społecznych.

U następców Matejki widzimy stopniowy zanik koncepcji zdynamizowania elementów malarskich. Barwna plama Matejki składała się z optycznie nieskończonej wielości pociągnięć pendzla, wylatujących odśrodkowo z odskoczni danego kształtu. Kształt prawie zatracał swoją namacalną materjalną bryłowość, stając się terenem działania energji dynamicznej.

Już u Wyspiańskiego ładunek dynamizmu ulega zmniejszeniu. Dynamizm pozostaje tylko w przerafinowanej, kaligraficznej, secesyjnej linji konturu, odgraniczającej przedmiot. Wewnątrz konturu — zamiast splotu sił dynamicznych — uspokojona plama kolorowa. Dynamiczne działanie środków malarskich, wynikających z energetycznej koncepcji obrazu, wyraża się u Wyspiańskiego tylko przez literackie działanie symbolów przy jednoczesnem zaniku pierwiastków ekspresyjno-dynamicznych w samej technice malarskiej.

Ostatnie echa dynamizmu Matejkowskiego dostrzegamy w stylu dekoracyjnym prof. Jastrzębowskiego (grupa „ład"). Ten styl usiłujący imitować siłę pewnego prymitywizmu form, gdzie ukośna linja ornamentacji nadaje całości charakter zygzakowatego, wytrąconego z równowagi splotu kształtów — stanowi najodpowiedniejszy styl dekoracyjny dla imponującego majestatu współczesnych salonów biurokratycznych.

We wszystkich jednak tych próbach stworzenia polskiego malarstwa siły i dynamizmu dostrzegamy zawsze jakąś starość wewnętrzną, jakieś załamanie energji, która nigdy nie może osiągnąć swego czystego bezkompromisowego wyrazu.

...„Ludzie ci są nadzwyczaj wrażliwi, czujący głęboko, myślący, skomplikowani, smutni przytem i starzy od dzieciństwa. Powaga i jakby jakieś przeczucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu; energja i zaciekłość drga w tych zaciśniętych ustach... (St. Witkiewicz. „Krytyka i Sztuka").

...„Twarze dziecinne, które już w początkach napiętnowane były jakąś przedwczesną dojrzałością, dziś zamieniły się prawie w starców. Dziecko w ostatnim obrazie jest pięćdziesięcioletnim karłem"... (St. Witkiewicz. „Krytyka i Sztuka).

I to jest stały akcent wszystkich wysiłków, stworzenia siły w malarstwie polskiem. Przeświadczona o swej nieuniknionej klęsce energja dynamiczna Matejki. Tragedja załamania w lirycznym, pełnym wyrazu dynamiźmie Wyspiańskiego. Kruchość budowy kompozycyjnej mimo całej jej prymitywnie twardej, ciesielskiej, rąbanej w drzewie formy u prof. Jastrzębowskiego.

REALIZM I REALIZM

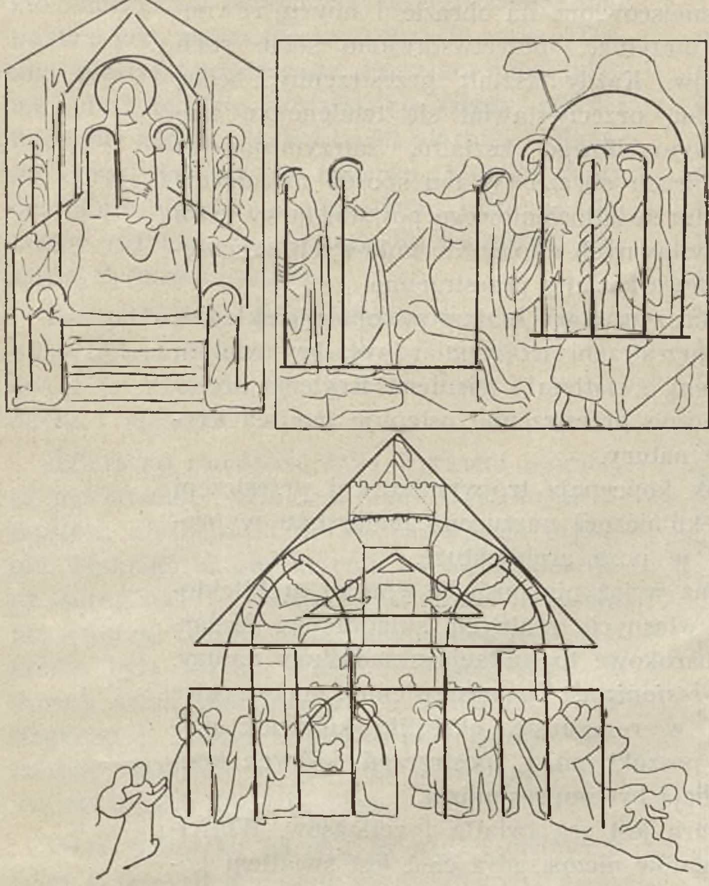
Stefan Wegner

Renesans. Malarstwo renesansu nie jest sztuką integralną, istnieje ono dla architektury, jako jej uzupełnienie. Forma malarstwa jest uzależniona, mało, jest wynikiem koncepcyj architektonicznych.

Tę zależność częściowo odziedziczył renesans po prymitywie bizantyńskim i gotyckim, w miarę jednak rozwoju architektura coraz więcej dyktuje prawa malarstwu.

Istnieją trzy zasadnicze typy kompozycji malowidła: układ symetryczny, rytmiczny i kompozycja w trójkącie. Układ symetryczny jest powtórzeniem symetrji w architekturze (głównie kościelnej) i stosowany był przedewszystkiem w malowidłach umieszczonych na ścianach szczytowych, tak, że oś symetrji obrazu była zarazem osią symetrji w architekturze (nawy środkowej lub bocznej).

Układ rytmiczny jest powtórzeniem rytmu elementów architektonicznych wzdłuż osi począwszy od wejścia aż do ołtarza. Jest to przedewszystkiem rytm kolumn podpierających skle-



Giotto
kompozycja symetryczna rytmiczna
w trójkącie

pienie i otworów okiennych. Jest to rytm pionów wzdłuż poziomu, pionów zakończonych łukiem sklepienia w architekturze, pionów postaci ludzkich zakończonych łukiem głowy lub aureolą na obrazie.

Ściana szczytowa zakończona jest trójkątem o poziomej podstawie. Sklepienie krzyżowe, romańskie, czy gotyckie, składa się z trójkątnych wycinków. Malowidła umieszczone w tych miejscach powtarzały kształt trójkąta, którego boki i wysokość określały ruch kształtów rozmieszczonych na malowidle. Oprócz tych trzech typów czystych istnieją kompozycje mieszane. W ten sposób malarstwo podporządkowane architekturze, powtarzając jej rytm i zbudowane na zasadach architektury, stanowiło część architektury związaną z całością wspólnym rytmem.

W architekturze istniał rytm przestrzennych elementów architektonicznych, pionów, poziomów i łuków, wyrażony składnikami architektonicznemi. Kwestja, jakiemi składnikami był wyrażony rytm tych elementów w malarstwie.

Wpływ architektury na malarstwo był coraz silniejszy i objawiał się przedewszystkiem stopniowem eliminowaniem podstawowego elementu malarstwa, to jest płaskości.

Prymityw był płaski. Cimabne, Duccio, Giotto, Angelico, Filipo Lippi i wreszcie Mantegna — oto droga renesansu. Malarstwo pozbawione podstawowego elementu upodobniało się do architektury, tak, że wkońcu zatracały się ich granice. Trójwymiarowe składniki architektury znalazły swe powtórzenie w malarstwie, aby przedłużyć nietylko ciągłość rytmu lecz i ciągłość optyczną. Malarstwo do złudzenia naśladowało części gzymsów, kolumn i sklepień. Konkretność architektury, otaczających przedmiotów (a w nich i człowieka, zwłaszcza człowieka renesansu) musiała odbić się na malarstwie. Kształty malowane były twardo i wyraźnie od siebie oddzielały się. Co innego jest jednak konkretna przestrzenność, a co innego iluzoryczna.

Przestrzeń malarska dwuwymiarowa została pogwałcona i malarstwo w służbie architektury musiało imitować jej trójwymiarowość i przestrzenny konkret. Realna architektura pogwałciła realne malarstwo, sprowadzając je do imitacji. To była luka, dzięki której malarstwo straciło ciągłość rozwoju organicznego. To co było realnem w architekturze, w malarstwie było złudzeniem, imitacją składników przestrzennych.

Odkrycie rzeźby antycznej miało niemały wpływ na rozwój malarstwa renesansowego. Malarstwo antyczne nieznane było w epoce odrodzenia. Pod urokiem antycznej rzeźby powstawały dzieła ówczesnych mistrzów, transponujących bryłę na płaszczyznę obrazu. Perspektywa linearna to dalsza konsekwencja dążeń do osiągnięcia iluzorycznej trójwymiarowości. Poszukiwania malarskie poszły w kierunku rozbudowy przestrzeni. Ta koncepcja była wynikiem zastosowania kryterjów rzeźby i architektury do malarstwa i trzeba było kilku wieków, aby sprostować błędy założeń malarskich renesansu.

Barok. W dalszem poszukiwaniu składników przestrzeni szkoła Michała Anioła odkryła światłocień. Iluzja staje się coraz doskonalsza: obok perspektywy linearnej — światła i cienie. Bryła wydaje się pełniejsza, prawdziwsza. Niewyczerpanem źródłem odkryć staje się natura. Konkret trójwymiarowy występuje tem silniej im większa jest różnica pomiędzy światłem i cieniem.

Malarstwo renesansu to rytm składników otaczającej przestrzeni (głównie architektury) przerzuconych na obraz.

Barok wprowadza nowy rytm — tak samo wyrażony nie przez składniki formy malarskiej, lecz składniki przestrzeni: światła i cienie. Jasność wynurza się z mroków i znów się w nich pogrąża*). Światłocień staje się jednem z głównych zagadnień malarstwa barokowego: rozbudowa iluzorycznej przestrzeni przez światła i cienie, przez kontrasty ciemnego z jasnem.



El Greco
rytm światłocienia

Malarstwo, idąc dalej po obcej sobie linji rozwoju, uwalnia się powoli od jej wpływu i usamodzielnia się. Typ kompozycji architektonicznej powoli zanika. Siłą inercji u Rafaela i Da Vinci'ego zachowuje się trójkąt kompozycyjny nawet w prostokątnym malowidle. W baroku dopiero powstaje koncepcja obrazu, jako zamkniętej całości, na której jednak ciąży dziedziczność renesansu. Chodzi więc w dalszym ciągu o całość, jedność optycznego zjawiska przestrzennego, które się zamyka w granicach obrazu.

Rozmieszczenie kształtów na obrazie renesansowym odbywało się według metod przyjętych w architekturze. Równowaga architektury była równowagą obrazu. Obraz barokowy wytrącony z całości architektonicznej, musi posiadać własną budowę. Kształty przestrzenne musiały być umiejscowione na obrazie i aby tę równowagę otrzymać, przeciwstawiono sobie ruch kształtów. Każdy kształt przestrzenny, będąc w ruchu, przeciwstawiał się tendencjom kierunkowym innego kształtu, zatrzymując go w granicach obrazu. W ten sposób niezależnie od rytmu światłocieniowego powstał nowy rytm przeciwstawnych napięć kierunkowych, wyrażonych przez kształty przestrzenne.

W dalszym ciągu malarstwo operuje składnikami przestrzeni trójwymiarowej, bryłowatym kształtem, światłem i cieniem. Kryterja architektoniczno przestrzenne ustępuje miejsca kryterjum natury.

I tak koncepcja trójwymiarowej przestrzeni architektonicznej narzucona malarstwu wyprowadza je poza architekturę.

Obraz wciąż nie posiada własnej architektoniki i własnych realnych składników. Malarstwo barokowe to imitacja składników natury.

Impresjonizm. To nastawienie, mające swe źródło w renesansie, określiło kierunek dalszych poszukiwań i spostrzeżeń, których konsekwencją był impresjonizm.

Natura jest grą światła i refleksów. Właściwie cieniów niema, gdyż cień jest światłem pośredniem, odbitem od innych przedmiotów, nieba, obłoków. Światło to barwa. Światło bezpośrednie jest barwy ciepłej, odbite — barwy zimnej. Kontrasty światłocieniowe ustępują miejsca kontrastom barwnym. Odkryto następstwa kontrastów barwnych, uwarunkowane fizjologją oka. Każdy kolor ciepły ma swe dopełnienie w odpowiednim kolorze zimnym.

Barwne światło przerzuca się z przedmiotu na przedmiot, który zatraca swe lokalne zabarwienie i istnieje tylko dzięki światłu. Malarstwo to barwna iluzja natury. Zagadnienie kolorowego światła całkowicie pochłonęło uwagę i energję malarzy. Następuje rozbudowa iluzorycznej przestrzeni wyłącznie przez kolor. Światłocień, który w baroku służył dla podkreślenia bryłowatości kształtu, pojęty jako barwa przez impresjonistów rozbija bryłowatość. Światło rozbija i deformuje kształt, zatraca jego jednolitość. Kształt składa się z różnych składników barwnych, które jednocześnie znajdują się na innych kształtach w odmiennych proporcjach. W rezultacie kształt został rozproszkowany — konstrukcja zupełnie zanika.

W rozwoju malarstwa do Cezanne'a włącznie istniał podział na treść i formę. O treści stanowiły rzekomo sytuacje życiowe, odtworzone przy pomocy środków plastyki. W zależności od tego, czy ta treść była wzięta z życia; w jakim stopniu od niej odbiegała; jak bohaterowie tych sytuacyj byli przedstawieni i od wielu innych ubocznych okoliczności — ustalono podział na realistów, idealistów itp. nie rozumiejąc, że wszystko to obracało się w granicach mniej lub więcej udanej iluzji. W zależności od tego, jak

*) Lux ex tenebris — spóźniony odpowiednik plastyczny ponurej mistyki średniowiecza i . . . prekursor „Ognistego Krzyża" De La Rocque w swej odezwie użył nawet tego samego wyrażenia „wtedy światło zajaśnieje w ciemnościach". Ciekawa jest równoległość zjawisk: zwrotowi do przeżytych form społecznych towarzyszy w sztuce powrót do pompatycznego baroku (sztuka tak zw. narodowa).

kto nauczył się patrzeć na naturę, oceniał malarstwo jako realne lub nierealne. Poprzez składniki plastyki dostrzegano wszystko inne, tylko nie plastykę. Nie dostrzegano rzeczy realnej i jedynie istotnej, to jest treści plastyki. Oglądano obraz, jak małpa lusterko, którego istoty doszukuje się gdzieś poza niem. Lusterko dla małpy jest tem, czem obraz dla większości dzisiejszych nawet widzów.

Ten podział na pozamalarską treść i formę, która tę treść miała wyrażać, był wynikiem rozdwojenia psychiki, dualizmem duszy i ciała, ducha i materji.

Malarstwo renesansu było wyrazem tęsknoty za przestrzenią, wynikiem stanu ówczesnych umysłów, niezdolnych do abstrakcyjnego myślenia. Tęsknota za przestrzenią została zaspokojona surogatem — iluzją przestrzeni. Renesans nie stworzył realnej formy malarskiej, treść malarska była uboga, składniki zapożyczone od innych sztuk plastycznych, architektury (konstrukcja) i rzeźby (kształtowanie formy). Malarstwo zostawało w tyle, nie dorównując rozwojowi innych dziedzin życia.

Treść malarska baroku to walka ciemnych barw i jasnych, ścieranie się światła z cieniem. Centralnym punktem obrazu jest jasność, która pokonawszy mroki dominuje nad całością. Walka dobrego ze złem, mroki doczesnego życia, poprzez które przedziera się dusza ludzka do bytowania w wiekuistej chwale — to treść średniowiecznego mistycyzmu, która z opóźnieniem objawiła się w malarstwie. Szczytowym punktem tego mistycyzmu malarskiego jest twórczość Rembrandta, u którego bardzo silnie występuje dualizm pozamalarskiej i malarskiej treści. Realizm jego polegał na realiźmie aktualnych sytuacyj życiowych, w których malarstwo nie brało udziału. Treść malarska była już nieaktualna w stosunku do osiągniętej treści pozamalarskiej, jak np. naukowej sekcji zwłok.

Wiek XIX przynosi rozwój nauk przyrodniczych, opanowanie sił przyrody, rozwój techniki przemysłowej, rozkwit kapitalizmu, kult indywidualizmu i z drugiej strony rozproszkowanie indywidualistyczne, wzmagające się konflikty społeczne na tle dysproporcji między rozwojem nauk i techniki, a systemem produkcji, pogłębione rozdwojenie psychiki, fałszywe przeciwstawienie techniki przyrodzie i ucieczkę od rzeczywistości na łono natury.

Impresjonizm, korzystając z wyników badań naukowych (światło) zawiera w sobie negatywną treść społeczną, nie znalazłszy siły, ani formy dla pozytywnego ustosunkowania się do rzeczywistości. Treścią impresjonizmu jest niezdolność do podjęcia planowej konstrukcji, rozproszkowanie indywidualistyczne, ucieczka od rzeczywistości do natury, łagodzenie konfliktów przez iluzję i sielankowość. Ładunek emocjonalny impresjonizmu był konserwatywny, wsteczny, hamujący rozwój innych dziedzin życia.

Impresjonizm zawierał już w sobie te pierwiastki, które rozwinął futuryzm: dynamikę światła. Rozedrgane cząstki obrazu zburzyły kształt. Dynamizm stał się podstawową cechą futuryzmu. Destrukcyjne działanie ślepych sił burzy równowagę obrazu, grozi katastrofą. Treścią futuryzmu jest ekspansja imperjalistyczna, hałas kolonjalny, marnotrawstwo energji.

Cały ten iluzoryczny realizm, dualizm treści i formy, pogarda dla materjalnych środków techniki malarskiej, dla formy, którą ożywia dopiero niezależny, niematerjalny duch — ściśle się wiążą z światopoglądem, ugruntowanym na idealistycznej filozofji Platona. Światopogląd materjalistyczny i związana z nim metoda wpłynęły na plastykę dopiero z początkiem dwudziestego wieku, otwierając nową epokę powstaniem kubizmu. Plastyka porzuca idealistyczny balast pozamalarskiej treści i wypowiada się własnemi środkami. Treść malarska leży w materjalnych składnikach malarskich, w elementach formy. Kubizm zerwał z dualizmem formy i treści, które okazały się nierozerwalną jednością. Iluzorycznemu realizmowi składników natury, architektury i rzeźby imitowanej przez malarstwo przeciwstawił realne składniki malarstwa, wynikające z praw rządzących malarstwem. Płaska plama malarska nie imituje więcej przedmiotu, jest składnikiem podporządkowanym i wynikającym z całości. Każdy kształt jest uzależniony od roli, jaką ma spełnić, od środków techniki i materjału. Kubizm, stworzywszy realną podstawę dla rozwoju plastyki, staje się odskocznią dla wielu kierunków i dalszych udoskonaleń formy.

Przed plastyką stają nowe realne zadania. Uzależnienie formy od jej celu, od środków techniki i materjału stwarza nowe koncepcje konstrukcyjne, wiąże sztukę z techniką i wytwórczością społeczną.

FUNKCJONALIZM

K. Kobro

I. Funkcjonalizm nie jest jednym z kierunków sztuki dla sztuki. Celem funkcjonalizmu jest oddziaływanie form artystycznych na układ życia codziennego zgodnie z zasadami naukowej organizacji pracy, t. zn. osiągnięcie największego skutku użytecznego przy najmniejszym nakładzie sił i środków.

Zadaniem funkcjonalizmu jest znalezienie ta-

kiego zespołu form artystycznych, którego oddziaływanie utylitarne odbywałoby się w sposób najekonomiczniejszy. Funkcjonalizm poszukuje najkrótszej drogi wytwarzania emocji artystycznej i za jej rozładowanie uważa organizujące działania utylitarne.

Wychodząc z założeń planowego utylitaryzmu — przeciwstawia się jednak funkcjonalizm wszelkim postaciom bezideowego defetyzmu laisser-faire'yzmu życiowego, witalizmu itp. Te kierunki umysłowe, tak charakterystyczne dla obecnej beznadziejnej epoki kryzysowej — zmierzają w rzeczywistości do systematycznego dyskredytowania postępu umysłu ludzkiego.

Na terenie artystycznym przeciwstawia się funkcjonalizm wszelkim próbom zdobnictwa, estetyzacji, kontemplacji w sztuce, „uduchowionego" przeżywania wrażeń. Sprawdzianem wartości artystycznej jest jej wynik utylitarny, rozszerzający produkcyjną skalę możliwości życiowych. W myśl tego głównemi zasadami funkcjonalizmu są: 1) utylitaryzm, 2) ekonomja, 3) planowość. Metodą funkcjonalizmu jest podporządkowanie każdej czynności ogólnemu celowi i treści utylitarnej. W ten sposób funkcjonalizm ogarnia: 1) zakres bezpośredniego organizowania życia przez korygowanie bieżącej produkcji utylitarnej (architektura w znaczeniu organizacji ruchu indywidualnego i zbiorowego, drukarstwo itd.), 2) organizację psychiki w kierunku planowego utylitaryzmu i celowej aktywności wobec zjawisk życia.*)

Sztuka niefunkcjonalna stwarza piękne obrazy, rzeźby, architekturę. Te dzieła sztuki nie łączą się w organiczną całość z życiem, ponieważ życie, w jakiem żyjemy i żyliśmy było nastawione na wyciśnięcie jaknajwiększego zysku i stworzenie dobrobytu dla poszczególnych jednostek. Te cele t. zw. „praktyczne", a w rzeczywistości aspołeczne nie liczyły się ani z potrzebami człowieka,**) ani z koniecznością stałego uzupełniania zasobu jego energji, wyczerpanej walką o byt. Wynikiem tej „trzeźwości" praktycznej jest chęć ucieczki od życia i szukania rekompensaty w sztuce, nie mającej nic wspólnego ze smutną rzeczywistością. Oderwanie sztuki od produkcyjnego służenia potrzebom życiowym powoduje konieczność jej wzniesienia się w świat ponadziemskiego, platońskiego piękna. W ten sposób sztuka staje się nie organizacją życia, lecz fabryką złudzeń, snów i marzeń. Charakterystyczne, że współczesny kryzys znajduje swe odbicie w bezcielesnych, rozpływających się zjawach i mgłach barwnych na obrazach kapistów. Zanik budownictwa, które było terenem wspólnej pracy artystów z architektami powoduje swoiste zjawisko „uwznioślenia się" malarstwa i jego ucieczki w kraj barwnych złudzeń impresjonizmu. W przemyśle obserwujemy z jednej strony rezygnację z poszukiwań konstrukcyjnego całościowego rozwiązania formy wytwarzanych wyrobów przy jednoczesnym rozkwicie wszelkiego rodzaju efekciarstwa zdobniczego, przypominającego epokę secesji. Zamiast być jedną z metod budowy życia staje się sztuka narkozą, znieczulającą na jego niedomagania. Stąd również pochodzi w sztuce rozkwit linji biologicznej w surrealiźmie, emocjonalno-marzycielskiego przeżywania obrazów zamiast nastawień konstrukcyjno-organizacyjnych. Zawiła, kapryśna linja w sztuce surrealistycznej odbija wszystkie drgania tworzącego artysty, lecz swoje uzasadnienie znajduje tylko w nim samym — w jego biologji i fizjologji. Pogłębiona emocjonalność obrazów surrealistycznych jest wyrazem tęsknoty szarpiącej się jednostki oderwanej od bezpośredniego spełniania funkcji produkcyjnej. W tem znaczeniu surrealizm jest odpowiednikiem — na wyższym naturalnie poziomie — barwnych „wznioślejszych" marzeń kapistów.

II. Główne prawa naukowej organizacji pracy głoszą:

1) prawo podziału pracy
2) prawo koncentracji
3) prawo harmonji.

Jak pisze K. Adamiecki o „Nauce organizacji": „Uważna obserwacja wskazuje, że prawami temi kieruje się cała żywa przyroda, nie wyłączając organizmu człowieka, i że dzięki temu właśnie osiąga najwyższą ekonomję w swych procesach życiowych. Człowiek w życiu zbiorowem również posługuje się bezwiednie temi prawami od samego początku swego istnienia". Właśnie te same prawa znajdują zastosowanie w funkcjonaliźmie. W przetłumaczeniu jednak na mowę form artystycznych, te zasady ulegają pewnym zmianom w sformułowaniu.

Każda czynność człowieka składa się z kilku momentów. Każdej czynności odpowiada pewien zespół kształtów plastycznych, kierujących tą czynnością. Najkrótszą drogą osiągnięcia produkcyjnego wyniku jest linja prosta. Dlatego

*) Nasza psychika jest zbyt zagmatwana i skomplikowana. Jej zagmatwanie w znacznej mierze zawdzięczamy chaosowi i dezorganizacji, panującym w otaczającem życiu. Społeczeństwo ukształtowane przez sprzeczność zwalczających się sił — wytwarza, jako swój odpowiednik psychikę nieskoordynowaną i sprzeczną w poszczególnych przejawach. Zorganizowanie społeczeństwa na zasadzie funkcjonalnego zaspokojenia potrzeb wyzwoli nas z tego stanu „przerafinowanego rozdygotania".

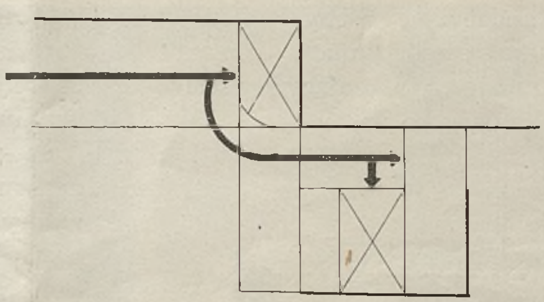
**) „Zawsze jeszcze jesteśmy podobni do Indjanina, który przyjechał do miasta ze wszystkiemi swemi pieniędzmi i kupuje, co tylko widzi. Nie doceniamy jeszcze należycie, jak wielką część trudu i surowca w przemyśle zużywa się na zaopatrywanie świata nicościami i zabawkami, które wytwarza się poto tylko, by je sprzedać, a kupuje tylko poto, by je mieć — które żadnej światu nie oddają usługi, a w końcu stają się rupieciem, jak zrazu były tylko marnotrawstwem". (H. Ford. „Moje życie i dzieło").

drogą przechodzenia od jednej czynności do drugiej jest linja prosta i odpowiadający jej kształt zgeometryzowany. Prawo podziału pracy znajduje swój odpowiednik w postaci geometryzacji formy.

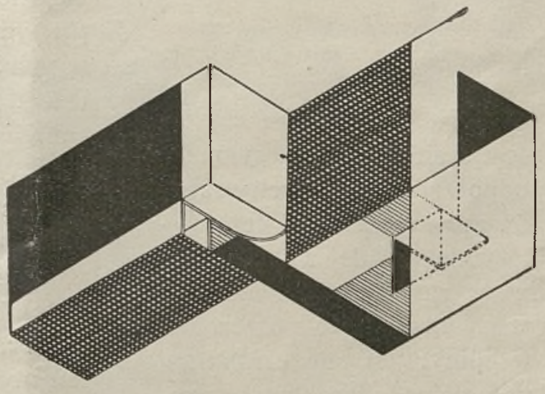
Każda czynność człowieka daje największy wynik produkcyjny, o ile jest wyodrębniona z pośród innych i sprowadzona do wydobycia z niej specyficznych charakteryzujących ją składników, wyróżniających ją od innych czynności. Im ściślej zostaje przeprowadzony ten wybór składników wyodrębniających, tem efekt produkcyjny jest większy. Prawo koncentracji momentów pracy znajduje swój odpowiednik w zasadzie kontrastu formy.

Poszczególne zespoły czynności powinny w sposób uzgodniony przechodzić jeden w drugi. To uzgodnienie, ta płynność przechodzenia jest uzależniona od wynalezienia właściwej metody koordynowania tych zespołów. Nadmierny rozrost jednego z tych zespołów powoduje ciasnotę i zahamowanie przy przejściu do innego. Powinno istnieć prawo kierujące procesem przechodzenia jednego zespołu kształtów, kierującego ruchami w drugi. Tem prawem jest ujęcie formy w obliczeniowy rytm czaso-przestrzenny, regulujący wymiary poszczególnych kształtów. Ten rytm czaso-przestrzenny jest plastycznym odpowiednikiem prawa harmonji poszczególnych odcinków.

III. Jeśli rzucić spojrzenie na ewolucję sztuki w kierunku funkcjonalizmu, zobaczymy kubizm, jako punkt wyjścia. Kompozycja kubistyczna jest mocowaniem się sił, wyrażonych przez linje, przeciwstawionych jedna drugiej, zamykających się w system równowagi dynamicznej. Kontrasty wymiarów i kierunków wytwarzają silne napięcie formy. Poszczególne momenty faktury w zestawieniu z linjami dają konflikty uderzeń i zestawień kontrastów plastycznych. Kubizm jest dążeniem do sfunkcjonalizowania życia rozdzieranego przez sprzeczności zwalczających się sił, jest świadomem przeciwstawieniem się chaosowi życia na najgorszem rozdrożu epoki. Dalsze poszukiwania większego współdziałania kształtów prowadził suprematyzm; suprematyczne dzieło sztuki daje emocje planu i wspólności systemu. Ten system powstaje na skutek wzajemnego oddziaływania ruchu poszczególnych kształtów. Emocje planu, konstrukcji i organizacji po raz pierwszy stały się wyłącznymi emocjami dzieła sztuki. Wprawdzie dynamiczny charakter suprematyzmu uniemożliwił utylitarną realizację jego form; lecz emocja planu staje się odtąd główną emocją w poszukiwaniach artystycznych. Ten plan musiał skolei objąć zagadnienie przechodzenia poszczególnych zespołów formy jednego w drugi. Nigdy nie może powstać coś wartościowego samorzutnie nie będąc uzależnione od poprzedniego. Strefizm powstał, jako dążenie do uporządkowania obrazu przez umieszczenie podobnych kształtów razem, obok siebie, w jednorazowych zespołach i ich kolejnego przechodzenia jeden w drugi. To uzgodnienie zespołów było jednak czysto mechaniczne, nie wynikające ze wspólnego wiązania kształtów. Było raczej zamanifestowaniem dążenia do zbudowania całości dokoła jednej osi. Na tej osi nanizowały się zespoły formy, którym brakowało jednak dźwięku wspólnego, rytmu twórczego współudziału w życiu. Dlatego strefizm pozostał zjawiskiem malarskiem, nie wytwarzając dalszego echa w planie życiowym. Jedyną ideą zapładniającą jaka wyniknęła ze strefizmu — była metoda projektowania architektonicznego w zależności od kolejno następujących po sobie czynności życiowych. W ten sposób plan wnętrza architektonicznego stawał się funkcją następstwa czynności życiowych.

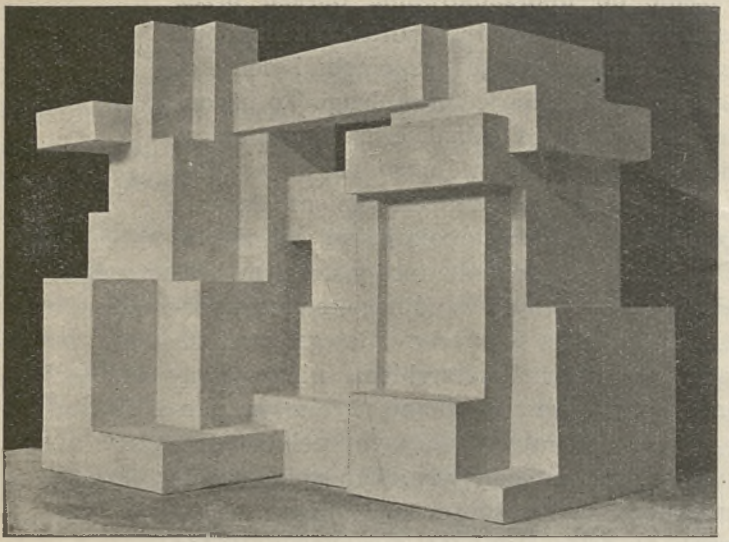


Plan wnętrza — strzałką zaznaczona linja ruchu



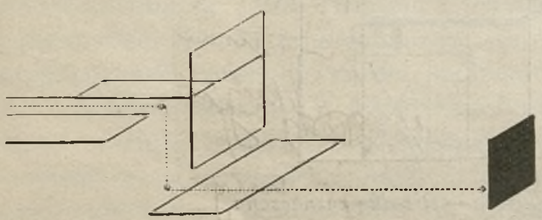
Rzut tego samego wnętrza. Meble i płaszczyzny ścian jako odpowiedniki poszczególnych momentów

Neoplastycyzm jest najdalej posuniętem uproszczeniem formy zgeometryzowanej. Rozmaitość kształtów zostaje sprowadzona do poziomu i pionu na płaszczyźnie obrazu i do trzech kierunków wzajemnie prostopadłych w rzeźbie i architekturze. Neoplastycyzm w najwyższym stopniu realizuje zasadę ekonomji. Zamiast urozmaiconej i przypadkowej gry kształtów daje wyraźną i nieodwołalną proporcję, jako podstawę wszelkiej kompozycji. Obraz neoplastyczny, rozpatrywany, jako plan organizacji ruchów, daje najwyższą koncentrację skontrastowanych wzajemnie prostopadłych ruchów po najkrótszych linjach działania. Nie rozmaitość dowolnych ruchów — lecz jeden, najkrótszy.



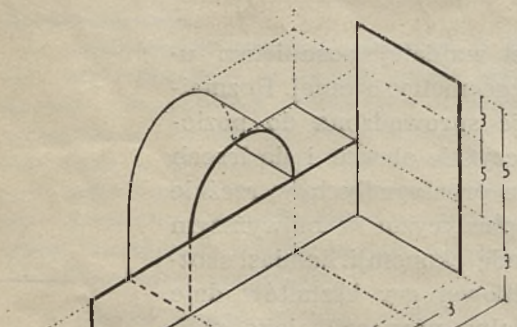
G. Vantongerloo (kompozycja)

Neoplastycyzm standaryzuje ruchy, układając czynności na najkrótszych linjach działania. Jest planem, w zasadzie wykluczającym wszelką dowolność.



Zasadnicze składniki każdej kompozycji architektonicznej: ruch (linja kropkowana) i przystanek

Harmonijne przechodzenie jednej czynności w drugą wymaga podporządkowania tych wszystkich czynności jednemu wyrazowi liczbowemu, określającemu wymiar każdej z tych czynności. Ten wspólny wyraz liczbowy, tkwiący u podstaw każdego kształtu, wiąże poszczególne czynności we wspólnym rytmie czasoprzestrzennym, określając zgóry charakter harmonijny przechodzenia jednego zespołu w drugi.



Jednolity rytm obliczeniowy poszczególnych elementów kompozycji

IV. Rozwój formy plastycznej przerósł stadjum obrazu, jako wyłącznego terenu realizacji koncepcji artystycznej. Początkowo forma plastyczna musiała szukać dla siebie oparcia w naturze — stąd naturalistyczny charakter plastyki minionej. Dążeniem artysty było odtworzenie natury i dodanie do niej pewnej wartości plastycznej: wyrysowanie szczególnie harmonijnie linji, wydobycie kolorytu, gry światłocienia piękniejszych, niż w naturze itd.

Te deformacje natury stają się częstsze i bardziej świadome w miarę rozwoju formy plastycznej. Forma plastyczna staje się samowystarczalna. Następuje rozkwit stalugowego dzieła sztuki-kompozycji, która swoje piękno zawdzięcza zestawieniu czystych elementów plastycznych — nie naśladownictwu natury.

Dalsze zrozumienie praw oddziaływania składników plastyki pokazało, że każda forma plastyczna jest jednocześnie normą organizacyjną psychiki i czynności człowieka. Zespół form zawiera w sobie potencjonalne metody działań utylitarnych.

Obracając się w granicach obrazu, jako jedynego godnego artysty dzieła sztuki, nigdy nie zrozumiemy istoty funkcjonalizmu. Dzieło sztuki nie może być mniej lub więcej „funkcjonalne". Dzieło sztuki może być tylko terenem eksperymentu plastycznego dającego mniej lub więcej przydatne rozwiązania formy dla utylitarnej realizacji funkcjonalizmu.

Naukowa organizacja pracy bada poszczególne momenty i zespoły procesów wytwórczych. Jej celem jest powiększenie wydajności w produkcji. Funkcjonalizm bada poszczególne momenty przebiegu życia codziennego. Jego celem jest takie ich uproszczenie i takie ich następstwo, by całość dawała ułatwienie życia. Kolejnemu szeregowi momentów życiowych przeciwstawia się odpowiadający im szereg przedmiotów utylitarnych, należycie zorganizowanych. Jednocześnie przesyca funkcjonalizm swe kształ-

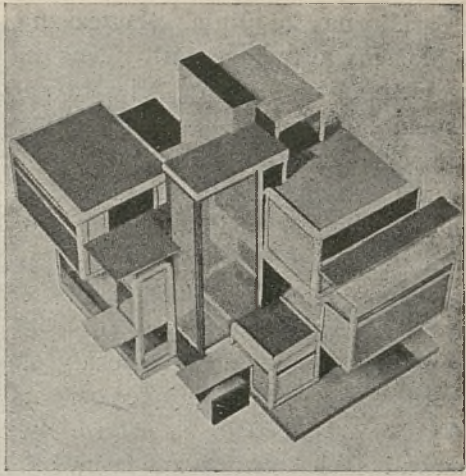
ty emocjami planowości i celowej organizacji. Przy podobieństwie metod do naukowej organizacji pracy — zachodzi różnica obejmowanych zakresów. Naukowa organizacja pracy reguluje proces w y t w ó r c z y i jego efekt produkcyjny. Zadaniem funkcjonalizmu jest badanie oddziaływania kształtów utylitarnych na konsumenta, biorąc za punkt wyjścia maximalną ekonomję jego energji psychicznej i fizycznej przy korzystaniu z przedmiotów otaczających w życiu codziennem.

W 1870 r. bieżącem zadaniem sztuki było opanowanie światła. To uczynił impresjonizm, badając rozkład światła na poszczególne składniki barwy. Z tych odkryć zbudował kolorystyczną harmonję obrazów impresjonistycznych. Dla osiągnięcia tych celów nie wystarczał jednak zakres wiedzy tylko artystycznej. Współpraca artystów z fizykami była konieczna. Zawdzięczając jej stworzył impresjonizm swe epokowe dzieła. Widzimy z tego, jak fałszywa jest legenda, szerzona przez epigonów impresjonizmu o artyście, głuchym i ślepym, na wypadki otaczającego życia. O tem, że wszystko, co się dzieje w życiu, jest „prozą“, niegodną prawdziwego artysty.

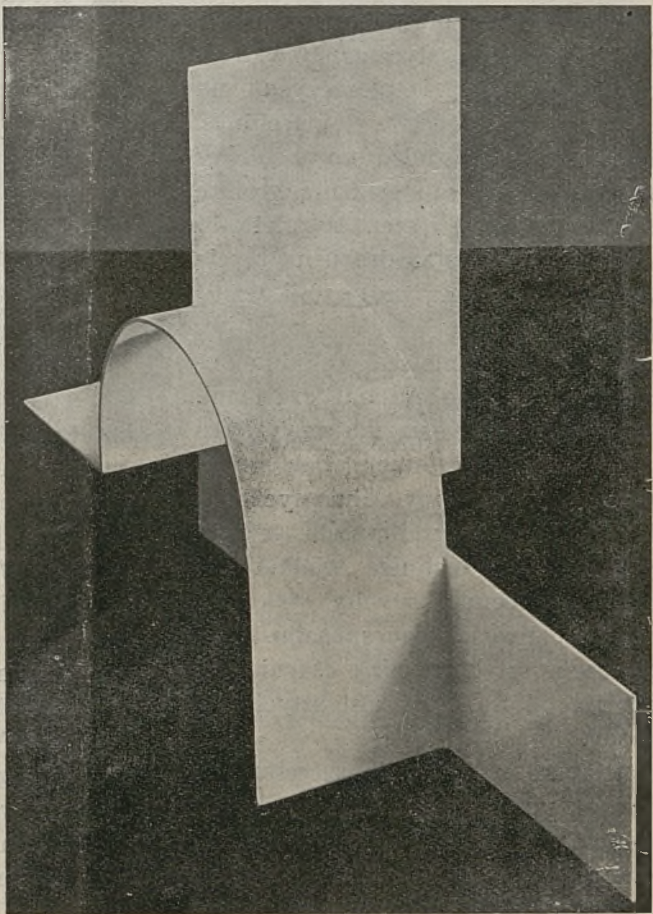
W roku 1918 bieżącem zadaniem było artystyczne opanowanie techniki żelbetonowej. To uczynił kubizm i pochodne od niego kierunki konstruktywistyczne. Plastyka musiała w tym celu ustalić wzajemną wymianę osiągnięć z budownictwem i techniką materjałów budowlanych. W wyniku powstały domy z żelaza, szkła i betonu, pełne światła i szczerości uzewnętrznionego piękna materjałów.

Obecnie zadaniem jest przebudowa miast; organizacja całokształtu życia miejskiego.

Funkcjonalizm jest wynikiem podsumowania możności potencjonalnych szeregu dziedzin kultury współczesnej. Epoka budowy, stworzona przez właściwe wykorzystanie sił produkcyjnych współczesnej industrji, sztuki i psychotechniki, a nastawiona na planowe zaspokojenie potrzeb człowieka — będzie naocznem uzasadnieniem funkcjonalizmu. Tem uzasadnieniem funkcjonalizmu jest stan możliwości, tkwiących w epoce.



Theo Van Doesburg kompozycja architektoniczna



K. Kobro

O GRAFICE

M. Gurewicz

Rysunek w najogólniejszem pojęciu polega na komponowaniu linij i płaszczyzn na płaszczyźnie obrazu. — Grafika różni się od rysunku tem, że jest wykonywana nie bezpośrednio na papierze, lecz jest odbitką pracy przedtem wykonanej na kliszy (negatywie). W grafice kolorowej kolor zazwyczaj bardzo mało urozmaicony służy tylko dla podkreślenia lub oddzielenia jednego kształtu od drugiego. Wyjątek w tym wypadku stanowić będzie litografja reprodukcyjna.

Rozróżniamy dwa rodzaje grafiki: użytkową i artystyczną. Różnica polega na tem, że w I-ej strona artystyczna, która odgrywa bardzo ważną rolę, jest uzależniona od celów ubocznych nie mających ze sztuką nic wspólnego. W II-ej grafik liczy się tylko ze stroną formalną sztuki i stara się wyciągnąć z danej techniki to, co może najlepiej wykorzystać dla swojego zadania artystycznego, a czego w rysunku zwykłym lub w innej technice graficznej nie może otrzymać. Dlatego grafika wzbogaca rysunek.

Możliwości graficzne są: linja, płaszczyzna, ton, faktura. Możemy otrzymać linję jasną na ciemnem tle, ciemną na jasnem, płaszczyznę ciemną na jasnem i odwrotnie. Tonem nazywamy łagodne przechodzenie natężenia jednej płaszczyzny w inną. żeby wyżej wymienione odmiany otrzymać w grafice, posiłkujemy się różnemi sposobami technicznemi.

Najstarszym sposobem techniki graficznej jest drzeworyt. Wczesne drzeworyty chińskie, japońskie, czy wczesno-gotyckie odznaczały się tem, że operowały przeważnie linją czarną na białem tle. Wypływało to stąd, że artyści ówcześni nie zdawali sobie sprawy z właściwości wynikających z drzeworytu, a chodziło im przedewszystkiem o powielenie gotowego rysunku wykonanego już przedtem na papierze. Drzeworyt właściwy pozwala na przeprowadzenie: linij czarnych, białych i takich samych płaszczyzn. Jedynie czego nie można otrzymać, to tonu. Najbardziej charakterystycznem dla drzeworytu będzie jasna linja i płaszczyzna na ciemnem tle, jako wynikające z tej techniki. Dzisiejszy drzeworyt wprowadza nowe efekty fakturowe, które zupełnie modernizują grafikę współczesną. Sposób ten ma jeszcze tę zaletę, że praca może być kontrolowana odrazu na płycie i nie jest się narażonym na przypadki wynikające z odbitki.

Sztych. Historycznie późniejsza technika. Pozwala na operowanie tylko linjami czarnemi. Płaszczyzny tylko ciemne otrzymujemy przez gęstą siatkę kresek umieszczonych obok siebie. Tonu również nie otrzymujemy. Mimo tych napozór ubogich możliwości graficznych, artyści potrafili uzyskać w tej technice wielkie bogactwo fakturowe i cenne sztychy wykorzystując wszystkie możliwości tego sposobu. Charakterystyczną cechą sztychu będzie czarna kreska czysto odcięta od tła. Dziś jest sztych zupełnie zarzucony.

Późniejszą techniką zbliżoną do sztychu jest akwaforta. Sposób ten otrzymuje się nie przez bezpośrednie rycie rylcem na blasze, jak w sztychu, lecz przez chemiczne działanie kwasu. Zasadniczą inowacją tej techniki jest ton. W akwaforcie ton służy do miękkiego przechodzenia kreski w tło. Otrzymujemy ton nie przez kreski lub płaszczyzny, lecz przez naturalne zatrzymanie się na płycie farby odbitkowej. Natężenie jego jest zależne od odpowiedniego układu kresek. Niestety podlega on często przypadkowi i podczas, gdy w jednej odbitce jest jaśniejszy, może w drugiej wyjść ciemniej, lub odwrotnie. Akwaforta ma bardzo rozległą skalę różnorodności kreski. Pozwala na przeprowadzenie kresek od najcieńszych ledwo dostrzegalnych, aż do dość grubych. Cechą charakterystyczną akwaforty będzie: czarna kreska krótka, łącząca się z tonem i przechodząca miękko w tło.

Bardzo zbliżona do akwaforty jest sucha igła. Jest bardziej subtelna od pierwszej, a kreski jeszcze bardziej miękkie, również łączą się tonem. Otrzymuje się nie przez działanie kwasów, lecz przez bezpośrednie rycie igłą w blasze, zostawiając na niej strużynę, która właśnie potęguje miękkość. Niedogodnym warunkiem suchorytu jest mała ilość odbitek, które ta technika może dać. Stwarza to te trudności, że dopóki się otrzyma właściwą odbitkę, klisza jest już wytarta przez próbne.

Akwatinta. Jest to technika, która operuje przedewszystkiem płaszczyznami o różnem nasileniu. Przez połączenie z akwafortą, co się daje z łatwością przeprowadzić (akwatintę otrzymujemy tak samo przez trawienie kwasem), możemy połączyć płaszczyznę z linją. Natomiast nie można przeprowadzić w akwatincie łagodnego przechodzenia jednej płaszczyzny w drugą. Prócz tego cała praca, wynikająca z działania kwasu, jest przypadkowa. Charakterystyczną cechą akwatinty będą płaszczyzny o różnorodnem natężeniu wyraźnie odcięte od siebie.

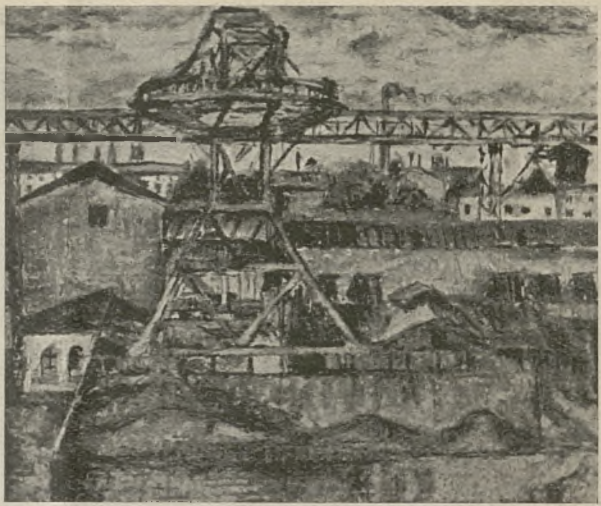
Techniki dotychczas omawiane przeze mnie należą albo do sposobu wypukłorytu, jak drzeworyt, lub też do wklęsłorytu, jak wszystkie techniki wykonane na metalu. Teraz przejdę do płaskorytu, do którego należy l i t o g r a f j a.

Jest to odmiana grafiki najpóźniejsza. Polega na tem, że rysunek zostaje wniesiony na kamień przez zatłuszczenie odpowiednich miejsc. Te miejsca, które mają być pozbawione rysunku, izoluje się na kamieniu przez działanie kwasu. W ten sposób otrzymuje się na kamieniu płaski rysunek, który chwyta farbę odbitkową tylko w miejscach zatłuszczonych. Sposób ten pozwala na przeprowadzenie wogóle wszystkich możliwości graficznych preze mnie wspomnianych. Wzbogacić fakturę można jeszcze przez wprowadzenie kamieni ziarnistych, lub też na jednym wprowadzić miejsca ziarniste i gładkie. Litografja dziś jeszcze przedstawia duże pole dla eksperymentów i prób technicznych. Przypadek w tej technice jest bardzo częstem zjawiskiem. Wynika z różnych przyczyn technicznych, co pociąga za sobą to, że rysunek na kamieniu wygląda inaczej, niż ostateczna odbitka na papierze. Dlatego cała praca polega na tem, że artysta odgaduje tylko na podstawie doświadczenia, jaki będzie rezultat ostateczny. Na przypadkowość grafik jest narażony nietylko w litografji, ale prawie we wszystkich technikach.

Omówiłem tylko te sposoby graficzne, które dotychczas były najczęściej używane. Oprócz tych sposobów istnieją jeszcze inne, które były albo rzadko w użyciu, lub też znajdują się jeszcze w trakcie eksperymentowania.

Krótka reasumcja: Grafika wynikająca konse-

kwentnie z odpowiedniej techniki wzbogaca możliwości rysunkowe. Dla grafiki artystycznej obojętna jest ilość odbitek, natomiast ważny jest rezultat. Przypadki wynikające z odpowiednich sposobów technicznych powinny być wykorzystane tak, żeby mogły podnieść wartość artystyczną danego dzieła. Poszukiwania formy i kształtów nadają się najlepiej do grafiki ze względu na lepszą możliwość kontroli danej pracy. Gdyż po każdym etapie udoskonalenia układu plastycznego, można otrzymać próbną odbitkę, porównać ją z poprzednią i doprowadzić pracę do najlepszego zakończenia.



S. GLIKSMANOWA



H. BARCZYŃSKI

● Problem współczesnej sztuki dotychczas jeszcze nie jest rozwiązany. Najwięksi malarze doby dzisiejszej są na rozdrożu między realizmem a ekspresjonizmem. Ostatni jest przecież punktem kulminacyjnym każdej bez wyjątku dziedziny sztuki.

Prawdziwa sztuka oparta na ekspresjonizmie, jest wielka i każe nam zapomnieć o środkach technicznych, któremi artysta wydobywa myśl zaklętą w formę.

Twórczość polega na wydobywaniu w stanie ekstazy dzieł, które — przybrane w odpowiednią artyście formę — umożliwiają wypowiadanie się.

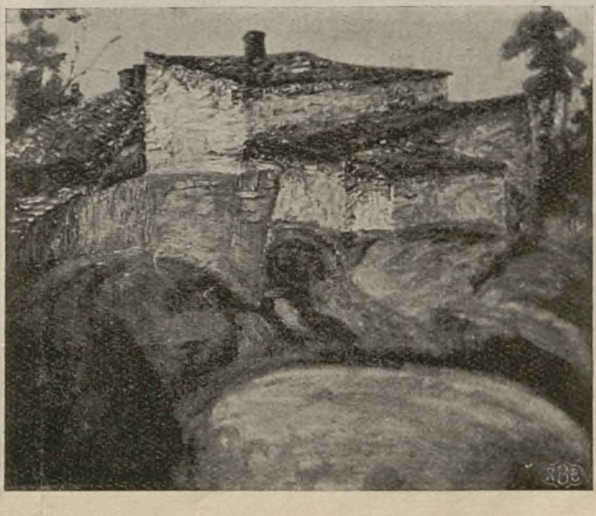
Wszyscy wielcy artyści mają coś niewidzialnego co ich łączy. Wenecjanin Tintoretto ma te same aspiracje co i malarze XIX wieku. Chavannes albo Wyspiański podobni są pod względem uczuciowym do malarzy wczesnego odrodzenia.

Narzucenie formy artyście jest absurdem.

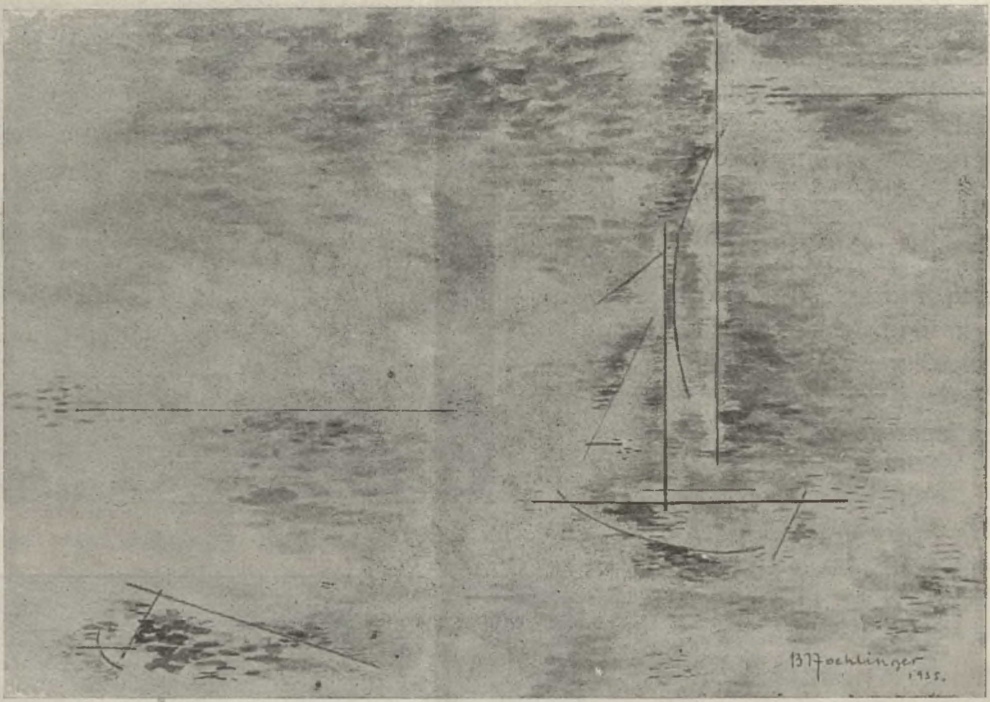
H. Barczyński

● W pracy swojej staram się skoncentrować pejzaż w prostokącie i skupiam całe napięcie jego na środku płótna. Dążąc do jedności nastroju łączę w nierozerwalną całość tło z zasadniczym tematem obrazu, przytem unikam linji ostrej; wszelkie kanciastości łagodzę i wtapiam w materję tła. Mój sposób malowania jest chrapowaty i nawarstwiany, stosuję szare gamy różnorodnych odcieni, gdzie każdy kolor zawierając w sobie domieszki szarego, tworzy swoisty ton liryczny moich prac. Linje i światło uzupełniają się wzajemnie. Grą odcieni dążę do ożywienia nieruchomości form i złączenia kształtu i światła w jeden żywioł.

J. Kowner



J. KOWNER



B. HOCHLINGER

● Malarstwa mojego nie zaliczam do awangardowego. Nie mam specjalnych dążeń do wytwarzania nowych form malarskich. Wypowiadam się techniką, która mi w danej chwili odpowiada bez względu na to, do jakiego prądu można ją zaliczyć. Stosunek mój do obranego motywu jest wyłącznie uczuciowy. Uczuciowy nie w znaczeniu literackiem, lecz w sensie wrażliwości na kolor. Stąd wypływa moje zamiłowanie do tematów prostych w treści, lecz dających mi możność wypowiedzenia się kolorystycznie. Zdaję sobie jednak sprawę, że nie przyznając się do wyraźnego kierunku — teoretyk i krytyk z łatwością zaliczy moje malarstwo do impresjonizmu.

J. Kwapiszewska



J. KWAPISZEWSKA

„Lepszy jest niepokój niż obojętność, ale należy iść nowymi tory".

Objawy sztuki są zmienne. Podlegają różnym prądom, kierunkom i wpływom. Każdorazowa zmiana powinna wzbogacić sztukę.

Malarz zawsze jest w poszukiwaniu lepszych źródeł. Usilną pracą i doświadczeniem buduje swój obraz. Intensywnością przeżycia duchowego stwarza „nowy świat" ze swej głębi.

Każde przeżycie musi być wyrażone odpowiednio ukształtowaną formą w sztuce.

D. Rawska-Kon



D. RAWSKA-KON

● Niema nic nowego w tem, co piszę. Wydaje mi się jednak nie od rzeczy przypomnieć o pewnych sprawach w malarstwie, w związku z podaną reprodukcją.

Minął przejściowy okres czasu, w którym odtworzenie rzeczywistości było celem. Każdy mniej lub więcej uzdolniony malarz potrafi i dzisiaj namalować naturalistyczny obraz, ale nie odczuwa tej potrzeby. Ważna jest kompozycja w prostokącie płótna, a nie bezmyślne przenoszenie kształtu i koloru z natury. Patrząc na pejzaż, czy na jakiekolwiek wnętrze, można objąć wzrokiem tylko mały wycinek natury, przez co nie znajdziemy w nim równowagi ani w kolorze, ani w formie. Równowagę tę możemy dopiero uzyskać malując, przez odpowiednie założenie i zestawienie form i kolorów. Jak dalece samodzielna i twórcza będzie praca malarza, to zależne jest od jego wiedzy, kultury, doświadczenia i wyczucia malarskiego. Przez doświadczenie i eksperymentowanie przychodzi wiedza malarska. Dużem wzbogaceniem jej jest możność przyjęcia doświadczeń poprzednich malarzy, przez co rozwój jednostki zyskuje na tempie.

W reprodukowanym obok obrazie starałam się formę zaznaczyć przez zestawienie płaszczyzn kolorowych jasnych i ciemnych, zimnych i ciepłych. Dominuje gama żółto-zielona, podkreślona przez czerwoną plamę pomidorów. Obraz ten nie jest scharakteryzowaniem mojego malarstwa. Jest przejściem do następnego etapu.
T. Kulejowska



T. KULEJOWSKA



H. LORIA

● Malarstwo zależne jest od rozwoju i przemian myśli plastycznej. Im szerszy zakres rozumienia (widzenia) tem poważniejsze malarstwo. Logicznie umotywowany sposób widzenia może stać się zasadą widzenia (nowym kierunkiem). Zrozumienie kierunku malarskiego wymaga udziału myśli. Tylko naturalizm jako kierunek naśladowczy może być opanowany bez wysiłku. Powtarzanie barw widzianych w naturze bez uwzględnienia ich zależności wzajemnej nie jest trudne, naturę można kopjować bezmyślnie. Lecz każdy fragment natury można dowolnie przedłużać i powiększać, więc układ natury nie może być tak skonstruowany, by mógł stanowić samodzielny właściwie rozplanowany obraz.

Naśladowaniu natury przeciwstawili impresjoniści rozmaitość koloru powstałą z uwzględnienia wzajemnego oddziaływania barw. (Zasada widzenia impresjonizmu). To powiększenie skali możliwości kolorystycznych jest zdobyczą tego kierunku, którego powierzchowne podejście do rzeczywistości wynikało z chęci opanowania rzeczywistości tylko chwilowej impresji — i ujawniło się brakiem ścisłego i określonego kształtu.



K. HILLER

Planowa budowa obrazu przez rozmaitość koloru i kształtu jest zasadą widzenia Cezanne'a. Cezanne dostrzegł, że im większe różnice istnieją pomiędzy poszczególnemi kształtami obrazu tem wyraźniej podkreślony jest ich charakter. To rozumowanie stało się punktem wyjścia dla kubizmu. Usiłowania Cezanne'a podkreślenia formy obrazu realizuje kubizm, teorją, że kolor służy tylko do zaakcentowania budowy formy (przenikanie koloru dostrzeżone przez Cezanne'a wykorzystane zostaje później, jako niezależność koloru od linji).

Na umieszczonej tu reprodukcji kształt jest wyrażony w rysunkowych rzutach linji, których wzajemne zamykanie podzieliło płaszczyznę płótna na części kontrastujące rozmiarem i formą. Układ linji wpłynął na statykę obrazu. Kolor służy do podkreślenia kształtu i zatrzymania biegu linji. Równowaga obrazu wynika z kontrastu wszystkich części poszczególnych składników formy. Unikanie powtarzania tych samych kierunków kształtów i rozmiarów prowadzi do punktu, gdzie nic już zmienić nie należy. Wzajemne uzależnienie wszystkich składników formy stanowi budowę całego obrazu.

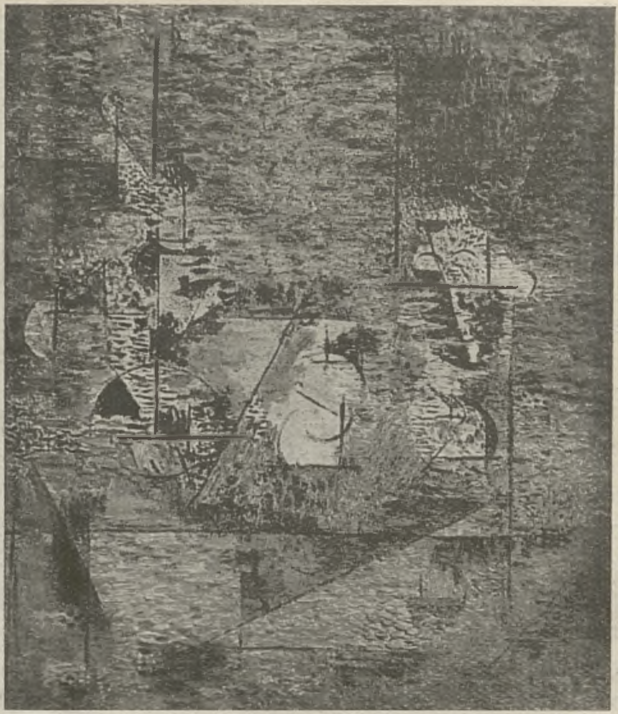
Forma obrazu będzie tem wyraźniejsza, im większa świadomość dążeń i ściślej wypowiedziane zamierzenie.

Obraz nie rozwiązujący zagadnienia plastycznego może mieć znaczenie tylko „wątpliwej ozdoby" nigdy zaś istotnej wartości malarskiej.

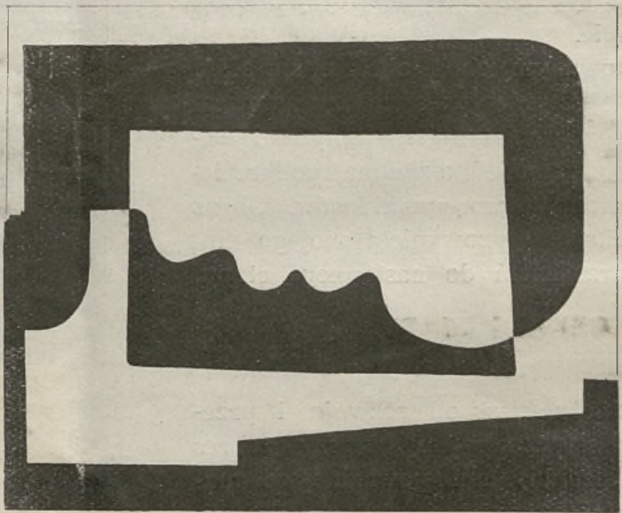
Każdorazowa zmiana zasady widzenia polega na udoskonaleniu, lub przekształceniu wyjaśnionych problemów malarstwa.

Tworzenie nowych sposobów widzenia pociąga za sobą odrzucenie wyjaśnionych problemów malarstwa.

A. Menkesowa



A. MENKE-SOWA



W. STRZE-MIŃSKI

SZTUKA W WARSZAWIE

● Popularną jest opinja w Warszawie, że IPS. wystawia nową sztukę, a Zachęta — starą. Ta opinja powstała w tych latach (1930—1933), gdy w IPS-ie wyłącznie prawie wystawiano eksponaty ze sfer Akademji Warszawskiej. Popularny był wówczas sposób mówienia profesorów, że Akademja Warszawska unika zbytecznych krańcowości, korzystając jednak rozważnie ze wszelkiego rodzaju zdobyczy sztuki współczesnej. Miało to świadczyć o postępowości Akademji Warszawskiej.

Z drugiej strony jednak — ze sfer artystycznych — twierdzono o Akademji i wywodzących się z niej grupach uczniów prof. Pruszkowskiego („Bractwo Św. Łukasza", „Szkoła Warszawska", „Kolor", „Loża Wolnomalarska" etc.), jako o ośrodku zacofania artystycznego.

Ciekawy więc jest ten „Styl" malarstwa, który w oczach laików wygląda na „modernizm", a w oczach artystów — na zacofanie. Rzecz tłumaczy się bardzo łatwo. „Modernizm" Akademji Warszawskiej polega na „podchwytywaniu" rozmaitych sposobów, sztuczek i efektów — bez jednoczesnego przejmowania koncepcji, z których one wynikają. To jest dominantą malarstwa Akademji Warszawskiej i w mowie codziennej nazywa się: e k l e k t y z m. Jest jeszcze inna nazwa: m a n i e r y z m.

W tej pogoni za efekciarstwem techniki i „chwytem" szczegółów zatraca się wszelką całościową koncepcję dzieła sztuki. Laik, olśniony efektowną manierą, nie dostrzega braku idei koncepcji artystycznej.

● Od kilku lat każdy bezstronny obserwator żywi najgorsze obawy o przyszłość sztuki polskiej. Akademja Warszawska, jako położona w stolicy państwa jest bezwątpienia uczelnią, która wywiera najsilniejszy wpływ na oblicze artystyczne przyszłych pokoleń. Jej nastawienie na bezprogramowy eklektyzm i nieuzasadnione żadną ideą artystyczną wykorzystywanie sposobów i „sztuczek", stosowanych w rozmaitych kierunkach sztuki, jej manieryzm, jaki widzimy na tak licznych wystawach grup i „cechów", wywodzących się z Akademji — świadczą o organicznych brakach jej planu pedagogiczno-artystycznego i o wyjałowieniu artystycznem jej profesorów. Wiemy z historji sztuki, że po

powierzchownem efekciarstwie manierzystów zawsze następowały długie okresy zupełnego upadku. Sztuka bez ideału, bez dążeń i bez idei artystycznej zawsze jest sztuką chorego manieryzmu.

● Jasne, że wobec braku podstaw organicznych, uzasadniających rację bytu, kierunków, panujących w Akademji Warszawskiej zachodzi potrzeba stworzenia pozorów tej racji bytu. Stąd narzucenie kierunku akademickiego nie w drodze ujawnienia ogółowi i przekonania o wartości jej dorobku artystycznego, lecz przez sugestję liczby i tworzenie ze świeżo upieczonych absolwentów Akademji rozmaitego rodzaju grup, „cechów", stowarzyszeń i „bractw". Wiemy, że niedawna wystawa sztuki polskiej w Niemczech, zorganizowana przez p. M. Tretera — prawie wyłącznie składała się z prac tego narybku akademickiego. Tego rodzaju „kontakty" stwarzają pozory, że Akademja wywiera żywotny wpływ na młode pokolenie artystyczne, wciągając je w wir swoich idei artystycznych.

Powstały niedawno na terenie Warszawy „Blok plastyków zawodowych" (uczniowie prof. Pruszkowskiego i in.) ma być tem uzasadnieniem racji bytu obecnej Akademji Warszawskiej, wspierając ją od strony życia artystycznego i imitując „ruch na terenie artystycznym". W rzeczywistości jednak jest tylko kontynuowaniem manieryzmu, panującego w murach Akademji, jego wyjściem nazewnątrz — na podbój życia artystycznego w Polsce.

● Na tem tle staje się zrozumiałym paradoks powrotu Warszawy do impresjonizmu (kapiści, grupa „pryzmat" etc.).

Manieryzm nigdy nie jest w stanie zaspokoić swych poszukiwań artystycznych. Ta bezideowość, bezmyślne plagjatorskie wyłapywanie efektów, użytych na obrazach rozmaitych malarzy, stosowanie ich bez względu na zachodzącą częstokroć pomiędzy niemi sprzeczność wewnętrzną, przerost maniery technicznej kosztem jednolitej koncepcji obrazu — stanowią atmosferę nie do wytrzymania dla każdej szczerej natury artystycznej. Manieryzm nie ma ani podbudowy ze strony głęboko pojętej sztuki tradycyjnej, ani odwagi i konsekwencji poszukiwań, sięgających w przyszłość. Dlatego po okresach manieryzmu i bezideowości zawsze następowały okresy głębokiego upadku sztuki.

Jasne, że w swych dążeniach do wyrwania się z atmosfery, panującej w Akademji Warszawskiej, musiała część młodzieży artystycznej szukać dla siebie oparcia w jakiejbądź całościowej koncepcji artystycznej. To oparcie znaleźli oni dla siebie w idei impresjonizmu. Jego tradycja, jeszcze tak stosunkowo niedawna, jeszcze świeża we wspomnieniach, stała się dla nich osią krystalizacyjną. Impresjonizm jest stanowiskiem, którego wpływy, wychodząc poza teren ściśle artystyczny, sięgają zakresu światopoglądu ogólnego. W tem jest jego przewaga nad eklektyzmem Akademji Warszawskiej.

Bywalców IPS-u warszawskiego upaja subtelność Waliszewskiego, wytworność Cybisa, barwność „Pryzmatu". Na gruzach sztuki warszawskiej, zburzonej przez „cechy" i „bractwa" rozpoczyna się jej odbudowa. Punktem wyjścia staje się impresjonizm — kierunek z lat 90-ych wieku XIX.

Inne ośrodki terenowe wskutek oddalenia w mniejszym stopniu uległy „kontaktom" Akademji.

● Widzimy, że ogół artystów ma już dość działalności „cechów" i „bractw", że metoda „kontaktów" pozaartystycznych i stwarzania sztucznej konjunktury na produkcję „cechów" zatraciła swój efekt działania. Jest rzeczą jasną, że po okresie manieryzmu akademickiego, obserwujemy obecnie rozpoczynający się proces odrodzenia życia artystycznego w Polsce. Tym punktem zwrotnym jest organizacja związków zawodowych artystów plastyków.

Dalsza sytuacja na terenie sztuki w znacznej mierze będzie zależała od kapistów. Albo w nich zwycięży odpowiedzialność za rozwój sztuki, opartej o zdrowe podstawy kultury plastycznej — albo też zejdą na łatwe drogi kompromisu z cechami i podziału zakresu wpływów i zatamowania przez to na długie lata szans rozwoju artystycznego.

ZNIEKSZTAŁCENIE ZABYTKU

Łódź nie posiada budynków zabytkowych. Jedynie na Placu Wolności znajduje się kilka charakterystycznych i szlachetnych w linji domków z początku wieku XIX (Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów, oraz domy u wylotu ul. Nowomiejskiej i 11-go listopada). Zabytkowy charakter jednego z tych domów został naruszony przez urządzenie sklepu „Polska odzież".

Zarząd Miejski nie przeciwdziałał i złożył tem dowód albo niezorjentowania się w wartości zabytkowo-artystycznej tych domów, albo też swojej bezczynności i przeoczenia. A przecież wystarczyłoby wyjrzeć przez okno na przeciwległą stronę placu.

Zabytków architektury w Łodzi nie spotyka się na każdym kroku.

MIEJSKA BIBLJOTEKA PUBLICZNA

Dział książek o plastyce XIX i XX w. w Miejskiej Bibl. Publicznej posiada szereg braków, uniemożliwiających czytelnikowi poznanie podstaw rozwoju sztuki tej epoki.

Poza historjami sztuki (w głównej mierze napisanemi przez autorów niemieckich, cierpiących na megalomanję narodową i na brak objektywnego przedstawienia stanu rzeczy) widzimy książki:

Wiek XIX: Michałowski, Rodakowski, Grottger (5 różnych wydawnictw), Matejko (Witkiewicz, Zahorska i in.).

Wiek XX: Mierzejewski, Zak, Wittig, Formiści polscy (Winklera), Jarocki, Pautsch, Skoczylas i in.

Dobre jest to dbanie o zebranie wszystkiego, co tylko było wydane o sztuce polskiej. Lecz bądźmy szczerzy: podstawowa ewolucja sztuki wieków XIX — XX odbywała się w Paryżu. Formy artystyczne, wynalezione tam, po pewnym czasie stawały się obowiązującemi w innych krajach. Każdy kto chce poznać sztukę i jej ewolucję, powinien się zwrócić do źródła.

Uderza brak książek o impresjonizmie, Cezannie, kubistach (Picasso, Leger i in.). To nieco jednostronne zaopatrzenie Bibljoteki Publicznej daje się silniej odczuć teraz, gdy remont muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów zamyka dostęp do muzeum, uniemożliwiając poznanie i badanie różnych okresów sztuki.

MUZEUM IM. J. i K. BARTOSZEWICZÓW

Istnieje w Łodzi muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów, co stara się utrzymać w tajemnicy obecny Zarząd Miejski w Łodzi. Być może zabieg ten został podyktowany troską o lepszą konserwację obrazów, gdyż od spojrzeń widza obrazy prawdopodobnie niszczeją. A może też być, że po ostatnim zakupie obrazu Malczewskiego brany jest również pod uwagę wzgląd na moralność publiczną.

Tego rodzaju troski leżą już w tradycji, gdyż swego czasu dobrze znany Łodzi p. M. Dienstl-Dąbrowa obraz „Ledę z łabędziem" Jana Styki umieścił w specjalnem sanktuarjum i pokazywał tylko uodpornionym na zepsucie.

Tak czy inaczej, ale w muzeum wciąż od września trwa remont. Nie wiemy jakiego rodzaju cyklopiczne prace odbywają się przy tym remoncie, lecz w każdym razie muzeum jest wciąż zamknięte.

Czyżby Zarząd Miejski nie rozumiał, że nietylko dbanie

o majątek miejski, lecz również i o kulturę plastyczną miasta Łodzi wchodzi w zakres jego obowiązków...

Jeżeli weźmiemy pod uwagę obecną trudność wyjazdu zagranicę, wówczas zrozumiemy, jak ważnem jest, już nietylko dla Łodzi, oglądanie dzieł czołowych malarzy europejskich jakimi są: Picasso, Leger, Arp, Gleizes i inni. Przyjezdnym, którzy specjalnie przybyli do Łodzi, by oglądać te obrazy, mówi się, że muzeum jest w stanie remontu.

Czyż to ma być propagandą gospodarki miejskiej? —

PRASA

W Nr. 601 „Wiadomości Literackich" p. Mieczysław Wallis zamieścił „wnikliwą" recenzję z obrazów Izaaka Lichtensteina (wystawionych w jednym z magazynów przy ul. Kredytowej 2 w Warszawie). Z recenzji tej cytujemy charakterystyczny fragment:

„Maluje odludne skwery i placyki przedmiejskie, wielkie melancholijne płaszczyzny ciągnących się bez końca murów, kamieniczki z mansardami, małe bary i kawiarenki. Charakterystyczne zarysy latarni gazowych, śmieszne sylwety wałęsających się po ulicy piesków lub nielicznych przechodniów stanowią swoiste ornamenty tych placyków i zaułków".

Wydaje nam się, że „sylwety" piesków wypadłyby jeszcze śmieszniej, gdyby pieski zadzierały pod murami nóżki do góry. A może i tak było, tylko recenzent nie dostrzegł tego?

P. Dienstl-Dąbrowa w I. K. C. (listopad 1935). Z Warszawskiego I. P. S.-u.

„Nigdzie nie spotykamy wyżycia się artysty w kolorystycznem upojeniu, wszędzie serjowość anonimowej produkcji". Wszystkich krytyków powinien obowiązywać pewien poziom intelektualny, który ułatwiłby zrozumienie, iż celem malarstwa nie jest „wyżycie się" artysty, choćby najbardziej „kolorystycznie upojne", lecz rozwój i przemiany myśli twórczej.

O tejże wystawie pisze p. prof. Pruszkowski („Gazeta Polska" listopad 1935).

„Szanuję każde szczere prawo artysty do wypowiadania się w sztuce w sposób, jaki dla własnego talentu i upodobania uzna za właściwy: staram się go ocenić według osiągnięć na drodze jego zamierzania, nie zaś przyrównując dla mych osobistych upodobań lub chwilowych również osobistych teorji. Prościej mówiąc nie zawstydzam konia tem, że nie łazi po drzewach, a łabędzia tem, że zajął złe miejsce w wyścigach z chartami."

Myśl zawarta w zdaniu pierwszem, jest obowiązkiem każdego uczciwego krytyka. Wątpliwy dowcip zdania następnego jest zupełnie zrozumiałą złośliwością prof. Pruszkowskiego wobec ujawniającego się bankructwa jakie obecnie przeżywa jego kierunek. Pisanie o koniu, łażącym po drzewach jest zrozumiałem ze strony malarza, którego wpływy stworzyły obecny manieryzm bractw i cechów warszawskich.

„Echo" zawsze miało kłopot z wystawami w I. P. S.-ie. Zdarzały się przed paru laty wypadki, że w rubryce ogłoszeń o wystawach figurowała jakakolwiek wystawa w miesiąc lub dwa po jej zamknięciu.

Obecnie „Echo" postanowiło sytuację uprościć. W rubryce wystaw figuruje „bułgarska(?) wystawa obrazów", natomiast o wystawach I. P. S.-u — ani słowa. Czyżewski, Mierzejewski, Niesiołowski — to wszystko nie dla „Echa".

W dodatku ilustrowanym do „Kurjera Łódzkiego" (maj 1935 r.) czytamy:

...„przepiękny obraz artysty-malarza... doskonałego i w pracach swych ciekawego kompozycjonisty... W kompozycjach swych art. Mal.... przedstawia charakter polskiej sztuki religijnej, częściowo symbolicznej".

„Polska sztuka religijna, częściowo(?) symboliczna..."

Tego rodzaju „recenzje" kształcą kulturę plastyczną łodzian!

„Republika" 15. XII. 1935 r. zabrała głos:

„Jak dowiadujemy się, następna wystawa Instytutu Propagandy Sztuki obejmować będzie obrazy artystów malarzy łódzkich: a już niejednokrotnie przekonaliśmy się, że przedwystawowa „czystka" ich prac przeprowadzana bywa często pośpiesznie i stronniczo — jak powiedziałby jeden, czy też niechlujnie i familjarnie — jak powiedziałby drugi — co w efekcie odbija się ujemnie na całokształcie podobnej imprezy. A my pragnęlibyśmy, ażeby wystawa ta stała na jaknajwyższym poziomie..." (M. J.).

My też pragniemy, by wystawa stała na jaknajwyższym poziomie. I właśnie dlatego postaramy się, by ta wystawa nigdy nie była na poziomie „Republiki", p. J. M. i ich „żądań".

„Republiki" i „Kurjery" usiłowały narzucić nam swój poziom „kulturalny" i „artystyczny". To trwało kilka lat. Wypisywało się moc papieru i artykułów.

Obecnie jednak każdy człowiek kulturalny poznał się na wartości zarówno podobnych wystąpień, jak i „krytyk", wypisywanych w „Kurjerach" i „Republikach".

Jedyne co możemy poradzić: nie ośmieszajcie się, Panowie.

Jeszczę parę lat temu panowała sielanka. Rozmaici recenzenci pisali w prasie łódzkiej sprawozdania z wystaw artystycznych i wypowiadali swoje „opinje". Publiczność czytała, przyjmowała to wszystko za dobrą monetę, uważając, że widocznie istnieją objektywne podstawy, by właśnie ci „krytycy" zabierali głos.

W ostatnich latach zmieniło się jednak zbyt wiele w stosunkach społeczeństwa do sztuki. Wskutek ożywienia życia artystycznego w Łodzi ustał dawniejszy bierny zwyczaj przyjmowania na „wiarę" wszystkiego, co wypisał krytyk. A że częstokroć wypisywali ci krytycy rzeczy, nietylko ujawniające ich kompletną ignorację artystyczną, lecz wręcz śmieszne — stąd naturalnym wynikiem jest obecny zanik zaufania do ich wyczynów. Zbyt jasne stały się wszelkie ukryte poprzednio sprężyny działania.

Obecnie nie wystarcza, by taki pan chodził często do teatru, by napisał grafomańską książkę opowiadanek. Mamy prawo żądać, by krytyk artystyczny był znawcą sztuki, teoretykiem sztuki, lub conajmniej historykiem sztuki.

Czy tym wymaganiom odpowiadają piszący w prasie łódzkiej pp. M. J., St. Rach., i inne pseudonimy?

KOMITET REDAKCYJNY: *Karol Hiller*, *Aniela Menkes*, *Władysław Strzemiński*, *Stefan Wegner*

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: *Karol Hiller*

REDAKCJA: *Łódź, Plac Wolności 1. Związek Zawodowy Polskich Plastyków w Łodzi.*

Odbito w „Drukarni Polskiej" L. Mazurkiewicza i S-ki, Sp. z ogr. odp. w Łodzi, Kilińskiego 93, tel. 214-64